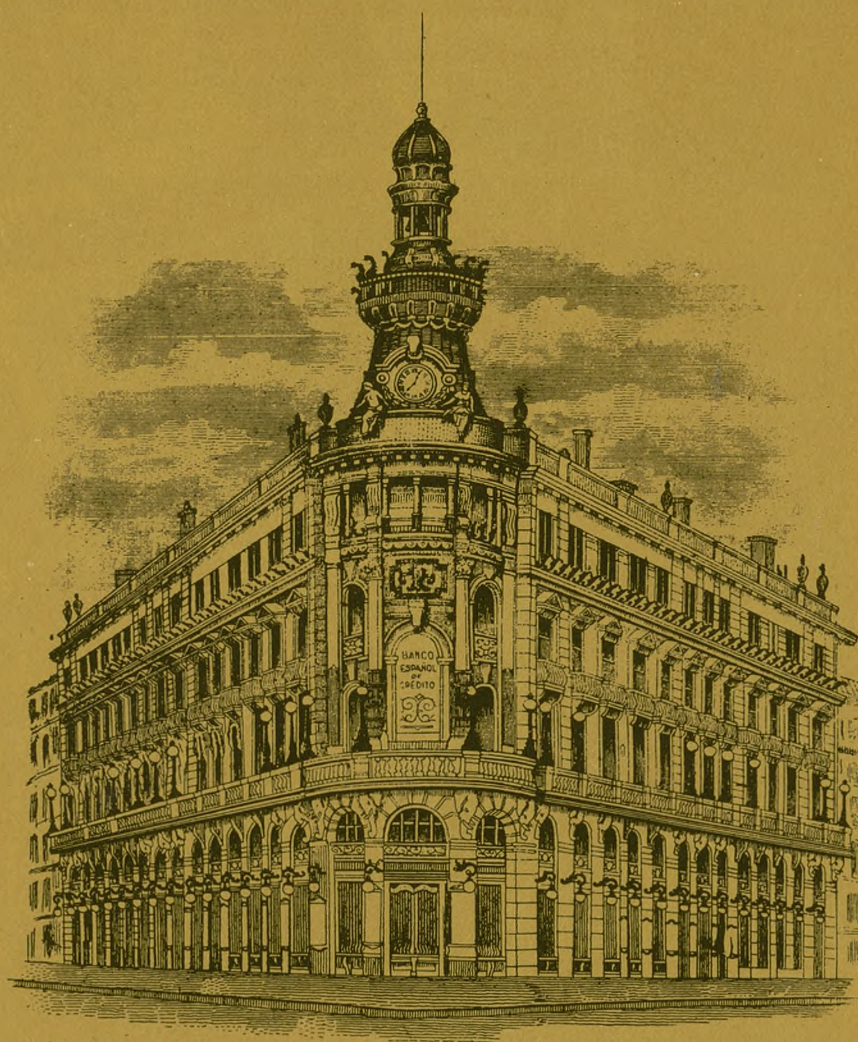


MVNDO HISPÁNICO

Nº 13 1949 DEDICADO AL MVSEO DEL PRADO



Chicas EN EL PRADO



Foto Muller



Foto Muller



Foto Mutter



Foto Muller



Foto Lara

COMO las elegantes de tiempos de Larra, las dos amigas se fueron a pasear por el antiguo salón del Prado, que ahora se llama sólo paseo. En el nombre, en las fuentes y en la noble traza neoclásica del edificio del Museo, las chicas podían sentir la noble línea de tradición que perdura enlazando el Madrid de 1949, capital de España, con el de Austrias y Borbones, corte de un reino.

En el paseo del Prado, dándole el aire que antaño tuviera, de salón, estaba sentada, pero trabajando siempre, aunque en efigie, la digna estampa de Velázquez. El paseo tenía así aspecto de antesala para las chicas bonitas, que se sentían recibidas, como en la antecámara de un palacio por el aposentador de Felipe IV.

Antes de entrar, tentaba tanto el azul, el oro y el verde tierno de la mañana en que Febrero se vestía con los colores gozosos y primaverales de la Anunciación de Fray Angélico — un trozo de Italia prendido en el Prado —, las chicas se acercaron a las bellas columnas dóricas para admirarlas componiendo, sin saber, un bello cuadro; Villanueva, el gran arquitecto madrileño, sonreiría al verlas, pensando que a su pórtico ya no le faltaban diosas vivas. Las diosas no son, en el fondo, otra cosa que bellas muchachas eternamente jóvenes, eternamente bellas.

Hay una diosa, o musa, en la fachada baja del Museo, que se llama Admiración. Es la única que está inclinada en su hornacina, como mirando, con respeto y devoción, algo. Para admirar hay que tener en la vida una aptitud a un tiempo superior y atenta, entusiasmada y juvenil.

Las chicas también admiraban, alzando alegres y curiosos ojos hacia la dama neoclásica, la que, si no fuera por el atuendo, forzosamente griego, podría pasar por una preciosa ridícula. Una de aquellas cultas damas que en el XVIII, reciente y viva la firma de Villanueva, paseaban por el salón del Prado.

Ahora, las dos chicas madrileñas, renovaban, sin saberlo, la tradición cultural de sus bisabuelas, ante el Museo del Prado. Y la otra, más reciente, instaurada por sus madres. Mañanas del Museo del Prado. Conferencias de antes de la guerra, de Cossío, de Lafuente, de Ovejero, de Tormo. Conferencias después de la guerra, de Tormo, de Ovejero, de Diego Angulo. Estudiantas, antes y ahora, de melena revuelta, que toman apuntes y se comen el cuadro con los ojos, y damas muy bien ensombreradas, antes y ahora, que escuchan plácidamente, sin prisa. Damas y damiselas que entran a mirar y mirarse en el espejo del Museo del Prado.



Foto Muller

Porque dentro, firmado por Sánchez Coello, Velázquez o Goya, se ostenta, hecha pintura, una constante española: la belleza racial de sus mujeres. Y otra constante más de la raza: la obra de los pintores, que también honra y puebla con sus universales triunfos museos de N. York, Londres, París... Y, ¿la tercera constante? La del valor español. La fiel Infantería, que aun espera firme, vencedora y cortés en el «Cuadro de las lanzas», y queda atrás hecha ceniza viva, en el mismo salón del Prado, en el Obelisco, monumento a los héroes del 2 de Mayo, entre frondas que no se marchitan y pájaros que cantan siempre.

Las chicas subían al Museo del Prado. Iban a contemplar su raza en el retrato de sus abuelas. Las mismas de los pueblos que hablan español.

EUGENIA SERRANO

NUMERO 13 MARZO 1949

MVNDO HISPANICO

LA REVISTA DE VEINTITRES PAISES

MEXICO - BUENOS AIRES - MADRID

SUMARIO

EMPRESA EDITORA:

EDICIONES "MVNDO HISPANICO" - ALCALA GALIANO, 4 - MADRID

EMPRESA DISTRIBUIDORA:

EDICIONES IBEROAMERICANAS (E. I. S. A.) - PIZARRO, 18 - MADRID

DIRECTOR:

ROMLEY (MANUEL M.ª GOMEZ COMES)

CONSEJO DE REDACCION:

PRESIDENTE: ALFREDO SANCHEZ BELLA

VOCALES: LUIS MARTINEZ DE FEDUCHI
MANUEL JIMENEZ QUILEZ
MARIANO RODRIGUEZ DE RIVAS
ANGEL ANTONIO LAGO CARBALLO

REDACTOR JEFE: MANUEL SUAREZ-CASO

SECRETARIO DE REDACCION: RAIMUNDO SUSAETA

PRECIOS

Argentina	Pesos	2,50	Honduras	Lempiras	1,00
Bolivia	Bolivianos	25,00	México	Pesos	3,50
Brasil	Cruceiros	10,00	Nicaragua	Córdobas	2,50
Chile	Pesos	20,00	Panamá	Balboas	0,50
Colombia	Pesos	1,00	Paraguay	Guaraníes	2,00
Costa Rica	Colones	3,25	Perú	Soles	3,25
Cuba	Pesos	0,50	Portugal	Escudos	12,00
El Ecuador	Sucres	7,50	Puerto Rico	Dólares	0,50
El Salvador	Colones	1,25	R. Dominicana	Dólares	0,50
España	Pesetas	12,00	Uruguay	Pesos	1,00
Filipinas	Pesos	1,50	U. S. A.	Dólares	0,50
Guatemala	Quetzales	0,50	Venezuela	Bolívares	1,75

Demás países, sobre pesetas 12,00

REDACCION Y ADMINISTRACION:

ALCALA GALIANO, 4 - TELEFONO 23-05-26 - MADRID

APARTADO 245 - DIRECCION TELEGRAFICA: MVNISCO

No todo ha de ser reportaje vivo y servicio a la pura inquietud física. Y no todo lo que ocurre en el mundo por estas datas es ejemplar, ni siquiera apto para trascender. Aun el periodismo, incluso cuando no responde a la fórmula didáctica del hombre y el perro que se muerden, sigue siendo el antípoda de la Historia, por lo que a veces conviene abstraerse de los temas habituales en un mundo caótico y en un periodismo demasiado servicial a ese mundo — o servilista —, para serenarse el ánimo. Porque el ánima precisamente, tiene otra medida que la que nos da la superficie de la tierra. Ya el doctor Huarte de San Juan, desde su enclave navarro y renacentista, y con su prosa llana y los latinazos con que hacía el contrapunto a Galeno o a Aristóteles, hablaba de la conveniencia de poner a la excitación y la agitación el contrapunto del sosiego, de vez en cuando.

El exordio nos vale para justificar este número de MVNDO HISPANICO. Nuestra revista y sus lectores suman la hondura suficiente para poder abstraerse, en un momento, de la actualidad circundante y reposar tranquilamente en la consideración de lo perdurable. Sobre la tierra todavía quedan cosas interesantes que se van salvando, como por puro milagro, de las destrucciones y del caos que periódicamente organizan los hombres. (Y aun podemos presumir de que tanta destrucción, en lo que va de siglo — y en lo que falta por venir —, no ha sido organizada por los españoles ni por los hispanoamericanos.)

Entre lo que queda está, por ejemplo, el Museo del Prado, de Madrid. Si decimos aprisa que las gentes del mundo lo consideran como el primero, o como uno de los dos mejores, habremos evitado una antología interminable de opiniones. A nosotros, en esta oportunidad con que recargamos musealmente la revista — fiados en la aludida hondura de sus lectores, en su filiación espiritual —, nos basta con presentarlo como propiedad espiritual de todos los pueblos hispánicos. Como Universidad permanente del Arte. Como resumen plástico de una cultura, de una civilización, de un quehacer secular, al través de sus 3.000 cuadros — 2.950, exactamente — y de sus esculturas. Al través del Greco o de Botticelli, de Tiziano o de Zurbarán, de Velázquez o de Rubens, del Tiépolo o de Goya, de Ribera o de Rafael de Urbino...

No nos parece inoportuno — entre la guerra de China y el cuarteamiento de Berlín, entre los pactos atlánticos y la angustia de Europa y América, entre las congojas de un mundo que se prepara a duras penas para la próxima catástrofe — ofrecer al área de lo hispánico — como motivo de sosiego, como recreo apacible — el leve conocimiento de un museo: del Museo del Prado. Al que pueden concurrir, con el alma por delante y en aprendizaje, en formación, en reformación o en el regodeo de la simple contemplación, todos los hispanoamericanos. Sobre ser o no ser el primero del mundo, es, desde luego, el primer monumento al servicio de los pueblos hispánicos. «Y porque las historias conservan la memoria de los hechos, reciben el nombre de monumentos», decía San Isidoro de Sevilla.

IMPRESORES: TIPOGRAFIA Y ENCUADERNACION, BLASS, S. A. (MADRID) • HUECOGRABADO, HIJOS DE HERACLIO FOURNIER, S. L. (VITORIA) • OFFSET, INDUSTRIA GRAFICA VALVERDE, S. A. (SAN SEBASTIAN

CRISTÓBAL COLÓN
SE CASA EN MADRID





En la iglesia de San Francisco el Grande, de Madrid, se celebró, el día 24 del pasado mes de febrero, el enlace matrimonial de la señorita Anunciada Gorosábel y Ramírez de Haro, nieta de los duques de Medina Sidonia y sobrina de los condes de Bornos, con el alférez de navío, Adelantado mayor y Almirante de las Indias, don Cristóbal Colón Carvajal, duque de Veragua, descendiente del gran Almirante de Castilla.

La novia lucía un precioso vestido blanco de brocado de seda natural y sobre la mantilla de encaje resplandecía una maravillosa diadema de brillantes, perteneciente a la casa marquesal de Santo Domingo. El novio vestía uniforme de Almirante de la Armada y ostentaba la gran cruz de Cristóbal Colón de Santo Domingo y la cruz de gran oficial de la orden del Mérito del Perú.

Apadrinaron la boda, en representación de los condes de Barcelona, la duquesa viuda de Veragua y el conde de Bornos.

Firmaron el acta, por parte de la desposada, el duque de Medina Sidonia, los marqueses de Cambil, Valverde y Villanueva del Duero; condes de Villaverde, Ventosilla y Campoalange; don Antonio y don Tomás Pérez de Rada; don Adolfo Marino; don Leopoldo Matos, hermano político de la novia; don José María Doussinague, director de la Escuela Diplomática de Madrid y don José María Medín.

Por parte del novio, lo hicieron los ministros de Asuntos Exteriores, don Alberto Martín Artajo; de Marina, Almirante Regalado, y de Justicia, don Raimundo Fernández Cuesta; los marqueses de Pozoblanco y Santo Domingo; el conde de Santaella; don Julio Guillén, director del Museo Naval de Madrid; don Ricardo Churruca, don Manuel Valdés Larrañaga, don Juan Manuel Colón, hermano del contrayente, y el señor Sagastizábal.

El actual duque de Veragua es el XVII de este título. El ducado fué otorgado por Carlos V, en 1537, a don Diego Colón, hijo del Descubridor, quien renunció a todos sus derechos por ciertas concesiones que le hacía el Emperador, entre las que figuraban la concesión del ducado de Veragua y el nombramiento de Almirante de las Indias. Don Cristóbal Colón de Carvajal es, además, duque de la Vega y marqués de Aguila Fuente. Tiene venticinco años y hace poco tiempo terminó su carrera de marino de guerra.

* * *

Si todos llevamos un barquito muy adentro, cargado de ilusiones, el mío fué tan grande que hasta pude montar en él y, por fortuna infinita, ser su capitán; mis marineros lucían con orgullo en la cinta del gorro este letrero: *Carabela Santa María.*

Recuerdo mi primer despertar en él, por la mañanita de un día de Mayo, en Bonanza, fondeado en el primer torno del río de Sevilla.

Con ella engalanada de todas las banderas, pinturera y bonita como una novia dominguera, entramos en Sevilla y quiso S. M. que se rindieran honores como si el propio Almirante de las Indias fuese en ella.

Entonces, más que por mis devociones y estudios, por la emoción de aquellos instantes, lentos y solemnes, me sentí unido a la Casa de Veragua.



Pasaron los años y pude ser el mentor de un Cristóbal Colón casi niño que frecuentaba mi Museo y que quería ser marino. Se preparó casi en él, porque un don Salvador—el mismo nombre de la primera isla descubierta—Coronel Astrónomo allí destinado, lo preparó y obsequio nuestro fué el sable que ciñó como caballero Guardia Marina español quien ya era Almirante de todas las Américas.

Alférez de Navío, el duque de Veragua tuvo carga preciosa para el barquito de sus ilusiones y eligió almirantiña a Anunciada Gorosábel y Ramírez de Haro, de la casa de Bornos.

Y el otro día se casó como en un sueño, y aun cuando el cine y la radio nos hace de cuando en cuando niños y regustamos tantos y tanto cuento bonito, yo creía asistir a una boda de principitos de esos de hadas...; ella, verdaderamente ideal; vestido él, para honra de nosotros, los marinos españoles, de airoso Capitán General de la Armada.

* * *

¿De Capitán General de la Armada? Sí; ya en 1844 Isabel II concedió al duque de Veragua el uso de un uniforme especial que dos años más tarde lo cambió por el de la suprema dignidad de nuestra Marina, con algunas pequeñas variaciones que sólo subsistieron hasta 1882 por nueva augusta concesión; y así lo pudo lucir don Cristóbal Colón de Carvajal, el XV Almirante de la Cerda, cuando, precisamente ostentando la cartera de Marina, presidió con SS. MM. las fiestas conmemorativas del IV Centenario del Descubrimiento, en 1892, y un año más tarde en la inauguración de la Exposición de Chicago. El mismo uniforme usó su hijo, quien en contra de la protección que quiso brindarle todo el cuerpo diplomático americano, fué asesinado en el Madrid de 1936.

* * *

Cristóbal Colón Carvajal no es el primero de estos dos mismos apellidos, pues hubo ya otro, el bisnieto del Descubridor. Y de marinos, no se diga: don Pedro Nuño, VI Almirante, el fundador de los «Venerables», en Sevilla, fué Capitán General de la Armada del Mar Océano; con igual grado mandó las Galeras de España su hijo también don Pedro, cuyo enterramiento existe en la Catedral vieja de Cartagena; un don Alvaro, su medio hermano fué Cuatralvo de Galeras; don Pedro Stuart y Colón de Portugal, lució los tres entorchados de Capitán General de la Real Armada; su sobrino Mariano militó en ella y un don Luis fué Caballero Guardia Marina en la dotación de la *Numancia* que dió la vuelta al mundo.

Los Reyes Católicos concedieron a Colón en las «Capitulaciones» de Santa Fe (1492), y se la confirmaron en Barcelona (1493), la Almirantía Mayor de la Mar Océana e islas descubiertas y por descubrír, en cuya cronología ocupa el actual lugar XVIII; es además por derecho de sucesión XVIII Adelantado Mayor de las Indias, pues Bartolomé, hermano del Almirante, falleció soltero; XVII duque de Veragua, XVII marqués de Jamaica, y XV duque de la Vega, títulos concedidos en 1537 y 1557 a cambio de ciertos derechos sobre el Nuevo Mundo; y, por derecho propio y vocación, Alférez de Navío de la Armada.

* * *

Ya emprendió su breve viaje de novios el Alférez de Navío; el del XVIII Almirante Mayor de la Mar Océana, por fuerza tendrá que ser más dilatado y significativo: recorrer los países que su ilustre abuelo alumbró a la cristiandad y a la civilización.

En uno y en otro podría escribir, como Colón en aquella singladura del 2 de diciembre de 1492:

...entonces tornó a ventar muy amoroso y llevaba todas mis velas de la nao...

Y en las velas de ahora seguro que alientan veintitantas naciones.

JULIO F. GUILLEN

Comandante que fué de la carabela *SANTA MARIA.*





CENTENARIO DE BAHIA

ANDANZAS Y QUEHACERES HISPANO-BRASILEÑOS

LA unidad peninsular, iniciada en 1580, ocasionó a la metrópoli lusitana una *capitis diminutio.* Aunque se mantuvieron las dos coronas, independientes y reunidas sólo en la persona del Rey, de hecho la situación trasladó la capital del reino lusitano a la Corte de Madrid.

La decisión de los asuntos ultramarinos quedaba aún más alejada geográficamente. Había esperanzas, es cierto, de que los esfuerzos y trabajos de los dirigentes hispánicos tratarían de imprimir un ritmo común a la rica colonia del Brasil y a las demás posesiones castellanas. Todavía una vez más, el Brasil se beneficiaba con los perjuicios eventuales sufridos por la metrópoli de la Monarquía lusa.

Realmente, el dominio español permitió a la América Portuguesa una expansión territorial, un alargamiento de sus fronteras y la consolidación de las nuevas adquisiciones — incluso por decretos oficiales de España — que no hubiera sido posible sin la unión de las dos Coronas ibéricas.



SAN SALVADOR

Sin embargo, al principio no todo fué favorable, pues el Brasil atrajo hacia sí a todos los enemigos de la Monarquía de los Reyes Católicos. Ingleses y holandeses dieron en seguida muestras de lo que es capaz la rapiña bien adiestrada y mejor armada. En 1582 arribaron a Santos dos navíos ingleses en viaje hacia las Indias Orientales y China, solicitando, sin manifiesta hostilidad, provisiones y permiso para proceder a reparaciones. Los brasileños, temerosos del enemigo de su nuevo soberano, a quien ya habían prestado, en mayo del mismo año, juramento formal en Bahía, fortificáronse de prisa y se negaron a atender las peticiones de los súbditos británicos. Como no se juzgaban fuertes, parlamentaron por medio de una comisión negociadora.

Mientras tanto, aparece la escuadra española del Almirante Diego Flores de Valdés, compuesta de tres navíos. Entablóse la lucha una vez que los indeseables huéspedes recibieron el saludo de fuego de los recién llegados. La ventaja estuvo de parte de los ingleses, que consiguieron hundir un navío español. Pero tuvieron que abandonar el puerto, «muy maltratados, sin vergas, con las naves muy horadadas y con más de cincuenta muertos», como dice un documento de la época. Sin embargo, aquella iba a ser la señal para ataques semejantes a los de los filibusteros, que más tarde harían los ingleses contra varios puntos de la costa brasileña.

La primera víctima fué Bahía, que, por ser la sede del Gobierno, atraía todas las miradas como emporio de prosperidad y riqueza. En 1586, Robert Withrington penetró allí por sorpresa, y consiguió dominar seis semanas en Reconcavo, saqueando y devastando las plantaciones.

El célebre pirata Thomas Canvendish apareció cinco años después en la zona sur.

La empresa de mayor importancia y provecho — la tercera cronológicamente — fué la efectuada contra Pernambuco. A principios de 1599, dos filibusteros, James Lancaster y el capitán Vanner, aparecieron frente a Olinda y lanzaron sus botes al mar. En un golpe de audacia embisten contra el fortín que protegía el paso del arrecife, y una vez dominado éste entran en el puerto las doce velas de la escuadra. El arrecife fué tomado en breves instantes y todos sus habitantes huyeron hacia Olinda. El botín era tal, que fué preciso dividirlo; pidieron la participación de tres navíos holandeses, surtos en el puerto desde la llegada de los corsarios ingleses, pues no bastaban las naves propias para cargarlo todo. Más tarde llegó una escuadra francesa de cinco navíos que se asoció en la misma forma que los holandeses, ayudando a la vigilancia y a la defensa.

Tras cuatro semanas de continuos trabajos se efectuó el cargamento, y, a pesar de los esfuerzos pernambucanos contra las naves enemigas, nada se consiguió. Ingleses, holandeses y franceses, todos ellos enemigos de España y del Brasil, salieron del arrecife con sus barcos atestados y llegaron tranquilamente a sus tierras.

Aquellas pingües incursiones de la piratería de la época, esparcían por Europa en forma convincente las riquezas atesoradas en la colonia portuguesa de América y divulgaban su fácil conquista. Por fortuna, el tratado concluído en 1604 entre España y Gran Bretaña restableció las buenas relaciones de las dos Coronas y cesaron definitivamente las devastaciones de los corsarios ingleses en la América hispano-portuguesa.

Durante dos décadas reina la paz, y el desenvolvimiento interno del país sigue su marcha habitual. En aquel período destaca la conquista y colonización a lo largo de la costa, de donde se derivaría la fundación de tres nuevas capitanías reales: Paraíba, Sergipe y Río Grande del Norte. Solamente bajo la dominación española se emprendió un plan eficiente para colonizar a Paraíba. A principios de 1584, el Almirante español Diego Flores de Valdés, encargado de la vigilancia de la costa sudamericana, fué, a ruegos del Gobernador General de Bahía, Tellez Barreto, a prestar el valioso concurso de su flota a los elementos de tierra reunidos por el señor de Pernambuco. Un ejército de 100 jinetes, más de 200 infantes y 1.500 indios aliados, marchaban por tierra, mientras el Almirante navegaba a lo largo de la costa.

En aquella operación combinada, llegaron a las márgenes del Río Paraíba. En 1571 púsose todavía en camino, por orden de la Corte de Madrid, hacia Río Grande del Norte, el Gobernador de Pernambuco. Fundóse entonces junto al río Potengi la ciudad de Natal, llamada así porque la iglesia de la parroquia se inauguró el día de Navidad (1).

Uno de los mejores frutos de la unión de los reinos ibéricos fué el levantamiento de la prohibición del comercio entre el Brasil y las colonias españolas. La Corte de Madrid abolió esa interdicción y con aquella medida se desenvolvieron activas relaciones comerciales. Evidentemente, el Sur ganó mucho con aquello. El puerto de Santos y el de Río comenzaron a prosperar, y una vez descubiertas las minas de oro y diamantes, ambos llegarían a ser los principales de la colonia. Aunque de otra forma, el Norte también se beneficiaría. Además de la colonización iniciada en el Nordeste, las regiones del Amazonas se harían más conocidas, y algunos territorios viéronse definitivamente acrecentados.

Desinteresado Felipe IV de las disputas fronterizas entre portugueses y españoles en la América del Sur — ya que ésta hacía un solo dominio para el Soberano de los dos reinos — resolvió, por las Cartas Patentes de 14 de junio de 1637, incorporar de una vez al Brasil parte de las tierras de Cabo Norte. De esta manera nació la Capitanía de Cabo Norte — nombre dado entonces a Guiana — situada entre Río Oyapock y la margen izquierda del Amazonas. El mismo monarca dió órdenes para la exploración de este río.

El dominio español ofrece en conjunto un balance favorable al desenvolvimiento del Brasil. Pero ya otro enemigo de España empieza a rondar la puerta: los holandeses. Lope de Vega nos lo describe en *El Brasil restituído.* Según el poeta, aquéllos habían venido a ruego de los judíos:

«.......................
havemos escrito a Olanda,
que con armada se apresta,
de quien tenemos respuesta,
que sobre sus aguas anda,
juzgando será mexor
entregarnos a olandeses,
que sufrir con portugueses
nos traten con tal rigor.»

Y, obra o no de inspiración judaica, los holandeses quedarían en la colonia lusa incluso después de cesado el dominio español en 1640.

De hecho, el gran error táctico de las Provincias Unidas fué embestir contra Bahía, núcleo luso por excelencia, desde su fundación, iniciada en 29 de marzo de 1549, cuando allí acampó Tomé de Sousa, Gobernador General del Brasil. Pocas cosas mejores habrá imaginado el genio colonial portugués que idear y llevar a cabo la construcción de la capital guinhetista de la América Portuguesa.

En cuatro trabajosos meses, la ciudad se levantó en una afirmación de fe. El mismo Gobernador ayudaba con sus propias manos a los obreros.

Era un conglomerado de unos seis mil habitantes. Tomé de Sousa llevó 320 hombres de armas que, después, como los veteranos de Augusto en el Imperio Romano, serían dedicados a agricultores, y 400 deportados que formarían la plebe de la ciudad.

En las mismas naves del Gobernador llegaron seis jesuítas, representantes a un tiempo de la religión y de la cultura, difundida por ellos en el célebre colegio de Bahía, adonde iría más tarde de profesor el gran clásico de la prosa y de la oratoria P. Antonio Vieira.

Todo se hizo, pues, como en una película americana: raudo, sumario, para entrar en rápido funcionamiento.

Hoy, en 1949, cuatro siglos después, volvemos los ojos hacia aquella regalada bahía de San Salvador, teatro de los milagros del señor Bomfin, señora de 300 iglesias y conventos, tesoro del arte barroco y de la inteligencia del país, tierra de Rui Barbosa y también de mucho sol y muchos cocoteros... Y casi diremos, como en el drama de Calderón, que *la vida es sueño...*

RENATO MENDONCA

(1) *Natal* significa *Natividad* en portugués.

3 GRANDES AEROPUERTOS HISPÁNICOS

EZEIZA

ARROYO AGUIRRE
RECTIFICACION DEL RIACHUELO
RIO MATANZAS
NORTE
AUTOPISTA
ARROYO LAS ORTEGAS
2.500 mts
3.000 mts

Plano general del aeropuerto —en construcción— de Ezeiza, a 29 kilómetros de Buenos Aires, considerado como uno de los mayores del mundo, si no el mayor.

EZEIZA
BUENOS AIRES

HASTA hace poco tiempo, cuando en Europa o en América surgía entre un grupo de viajeros aéreos internacionales el tema de los grandes aeropuertos, alguien pronunciaba siempre la palabra inglesa «Idlewild», escoltada por dos rígidos signos de admiración. Idlewild es el nombre de ese gran aeropuerto de los EE. UU. que está considerado como el mayor del mundo. ¿No es Norteamérica el país de las «cosas más grandes del mundo»? Alguien, dándoselas de muy enterado, agregaba algunos datos concretos: «Idlewild tiene una extensión de 5.000 acres y una magnífica organización de todos los servicios». Los demás asentían un tanto sugestionados por eso que pudiéramos llamar «la magia de lo norteamericano».

Desde este año de 1949, otro nombre quedará incorporado a esa geografía especial de las comunicaciones aéreas internacionales. Un nombre que los viajeros intercontinentales pronunciarán con doble guardia de admiraciones: ¡¡Ezeiza!! Porque Ezeiza se llama el nuevo aeropuerto de Buenos Aires, que tiene una superficie de 24.000 acres (6.700 hectáreas), o sea, cinco veces la extensión del famoso aeropuerto de Nueva York, considerado hasta ahora el mayor del mundo.

Ezeiza está situado, en una pampa, a 29 kilómetros de Buenos Aires, unido al centro de la capital federal por una doble autopista, ya en servicio, que salta la avenida de circunvalación sobre tres magníficos puentes. Ya en las proximidades del aeropuerto, las dos amplias pistas se cruzan por medio de unas curvas en forma de trébol, que permiten a los vehículos pasar de la de ida a la de regreso sin detenerse ni perder velocidad. Hay en Ezeiza otras pistas más importantes: las de despegue y aterrizaje de aviones. Estas tienen 60 metros de ancho, de 1.000 a 3.000 metros de longitud, y un pavimento de 1,30 de espesor, lo que les permite recibir los grandes aviones que existen en la actualidad y posiblemente cuantos puedan fabricarse. Según el gigantesco proyecto, ya en plena realización, el aeropuerto de Ezeiza admitirá el atraque simultáneo de 67 aparatos. Ya en este año 1949 podrán atracar 21 grandes aviones, de una vez, sobre las tres pistas terminadas. Cada espigón puede albergar 12 aparatos y los servicios están capacitados para proveer sin dificultad un movimiento de 100 aviones por hora.

A tono con estas cifras están los servicios de luces, torre de control de vuelos, radar de aproximación, torres auxiliares, edificios de aduana, correos y telégrafos, inmigración, hotel y otras oficinas. Asimismo, están capacitados para un movimiento extraordinario de aparatos, los hangares, talleres, balizamientos, etc. Tiene el aeropuerto de Ezeiza otro aspecto en que supera al Idlewild, de Nueva York, y a la mayor parte de los aeropuertos del mundo. Se trata de las viviendas del personal técnico y de servicio. Al de Idlewild los obreros y empleados han de acudir desde grandes distancias y tienen que pagar dos o tres dólares mensuales por estacionar su automóvil, los que lo tienen. En Ezeiza, todos los trabajadores del aeropuerto tendrán sus viviendas en el área adicional del mismo y pueden llegar al trabajo a pie.



Vista parcial de las actuales construcciones del aeropuerto de Ezeiza.

Desde muy pronto, el aeropuerto de Ezeiza, en la Argentina, será, pues, el mayor del mundo y uno de los tres más importantes que, con el de Carrasco, en el Uruguay, y el de Barajas, en Madrid, forman el gran triángulo de pistas de vuelo por el que el mundo hispánico está incorporado a la navegación aérea internacional.

El aeropuerto de Barajas (Madrid) tal como quedará próximamente, a su terminación.

BARAJAS
MADRID

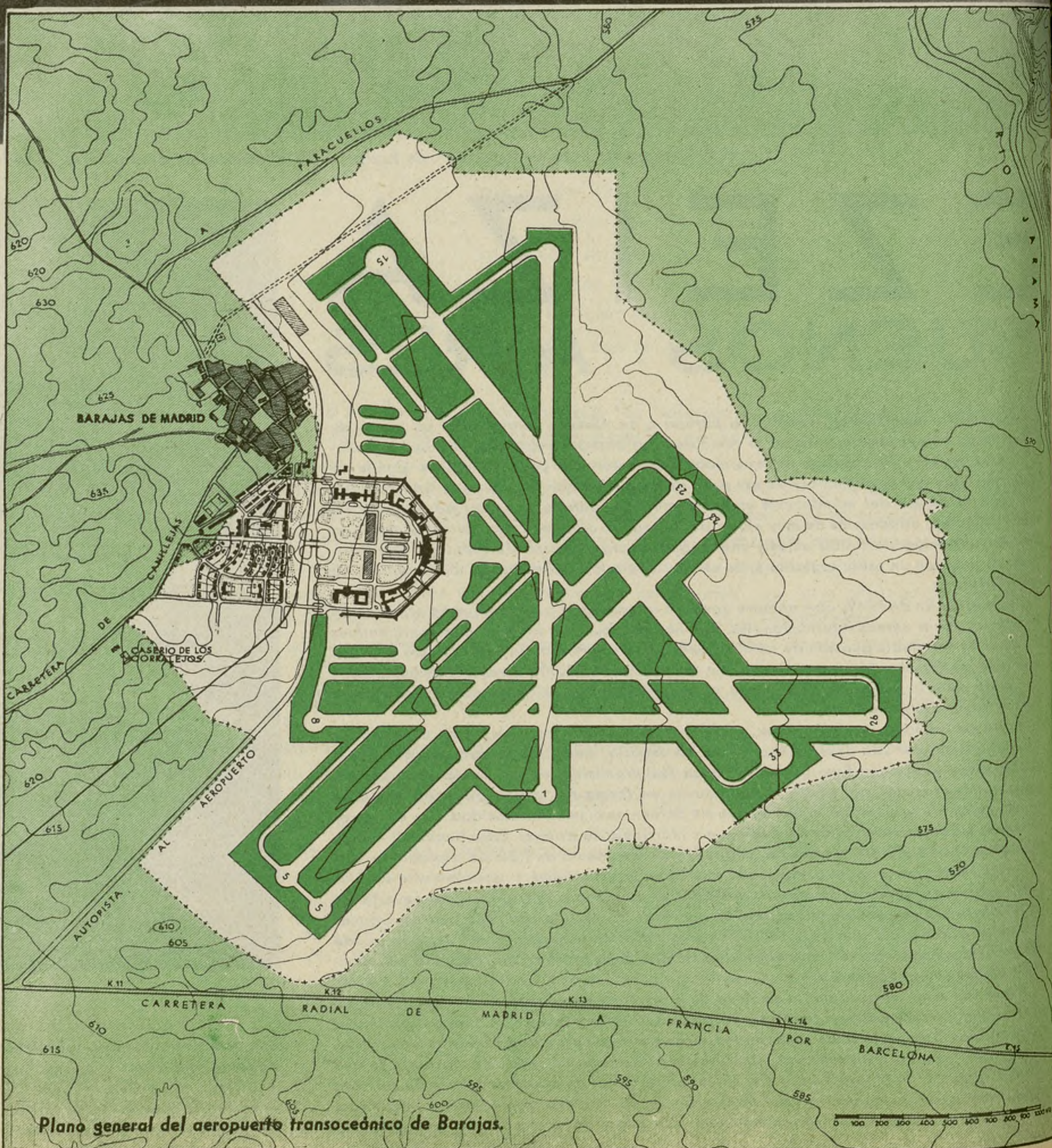
En un libro que publicamos en 1944, decíamos lo siguiente que, a pesar del lustro transcurrido, no ha perdido actualidad: «Dos grandes centros nerviosos de las futuras comunicaciones aéreas se dibujan claramente en el horizonte, uno en Europa y otro en Norteamérica.

»El americano irradiará desde Nueva York, centro vital del Nuevo Continente, hacia Europa, Sur y Centro América, Asia y Oceanía.

»El europeo que, a menos que el Viejo Continente sea destruído, transmitirá por todo el mundo el latido y el impulso creador del que fuera hasta hoy cerebro y corazón de la Humanidad, tiene, como grandes arterias que lo crucen, las líneas con ambas Américas, la que atraviese de Norte a Sur el continente africano, la Transiberiana hasta el Japón, y la vieja ruta de las Indias, con terminales en Manila, Australia y Nueva Zelanda.

»Contemplemos ahora con absoluto imparcialidad el mapa y nos veremos obligados a reconocer que habría que prescindir de la geografía, o falsearla en extremo, para hallar en el continente europeo un punto crucial de estas líneas alejado de nuestra península».

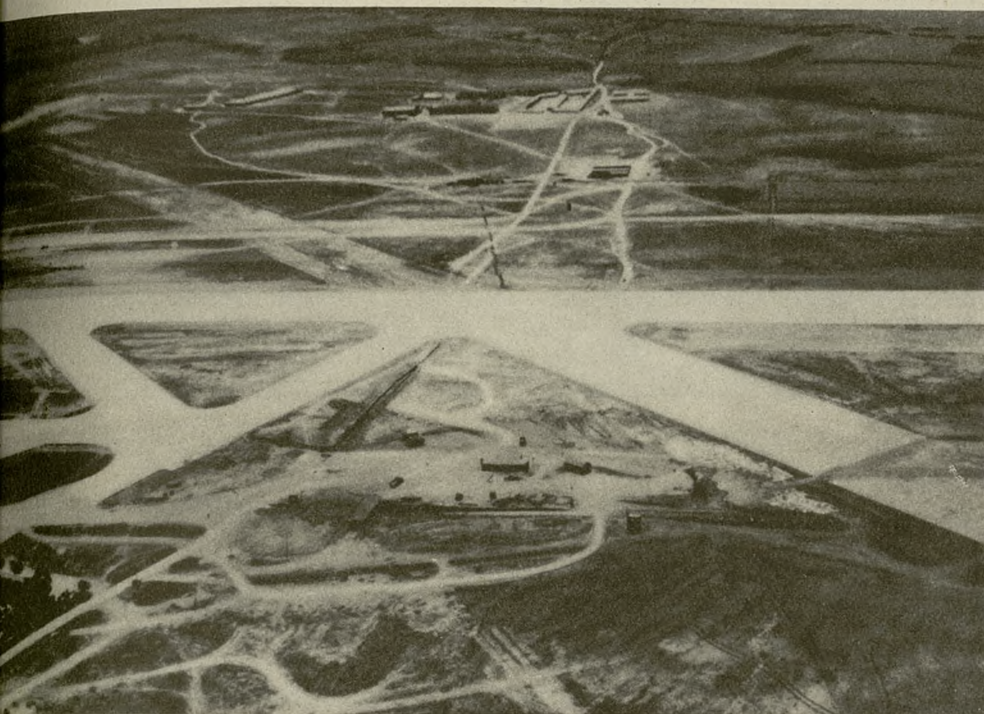
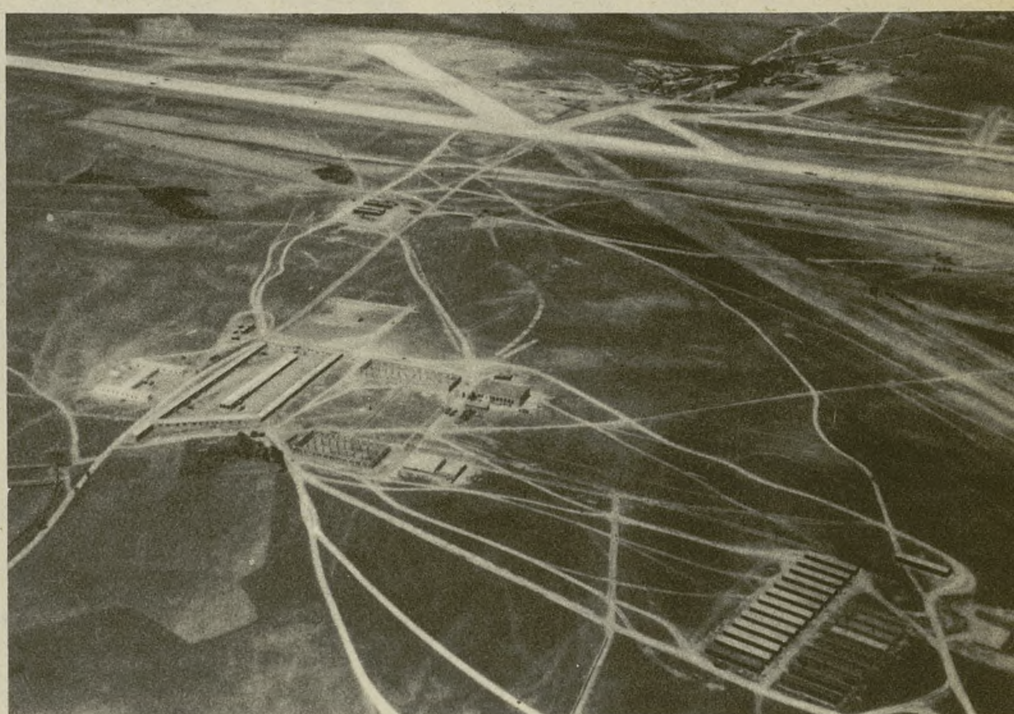
Esto escribíamos cuando, no terminada aún la guerra, todavía no había comenzado el enorme movimiento que ya se preveía en las rutas aéreas, y que en estos últimos años ha llegado a alcanzar un volumen impresionante. Las circunstancias en que se viene desarrollando este tráfico aéreo nos han dado la razón en aquella aseveración que fácilmente hubiera podido tomarse por un alarde patriotero.



Plano general del aeropuerto transoceánico de Barajas.




Estas cuatro fotografías aéreas muestran el estado de las obras en el aeropuerto de Barajas, en julio de 1948.

Sin embargo, las diferentes empresas de navegación aérea, a las que hay que suponer movidas solamente por motivos de interés práctico o económico, que viene a ser lo mismo, han elegido para sus grandes líneas aéreas las rutas que pasan por España, y presionado sobre sus respectivos organismos estatales para que negociasen convenios de navegación aérea con nuestro País.

Esta preferencia, como puede suponerse, no es caprichosa ni tampoco está en modo alguno influenciada por razones sentimentales de ninguna clase. La que manda en esta ocasión, es la geografía que, al tratarse de elegir una ruta aérea, va también íntimamente ligada a la meteorología. Otras naciones hay en Europa con centros de población más importantes que Madrid, tanto por el número de sus habitantes como por el volumen de sus relaciones comerciales con los países de ultramar; pero las rutas del aire, esas largas rutas sobre todo, buscan preferentemente las zonas de clima y meteorología más favorable, que les permiten una feliz arribada en todo tiempo, al final de una larga travesía sobre los océanos y los desiertos.

Este es el caso del aeropuerto transoceánico de Barajas. Una climatología excelente, ya que apenas unas nieblas matinales, poco frecuentes y que no resisten la acción de los rayos del sol de mediodía, constituyen el único obstáculo apreciable para las maniobras de llegada o partida. El clima madrileño es frío y seco y los vientos, de máxima intensidad y dirección constante en los meses de julio y agosto y de pequeña intensidad el resto del año, con un porcentaje de casi el 50 °/ₒ de días en calma.

El Ministerio del Aire Español, por medio de su Dirección General de Aeropuertos, tuvo el máximo interés en poner este aeropuerto a la altura de los mejores del mundo y en consonancia con el intenso tráfico a que tiene que servir. Así, los 2.750.000 metros cuadrados de extensión que tenía hace cuatro años, se han convertido en más de nueve millones, de los cuales un total de un millón doscientos mil metros cuadrados irán cubiertos de pistas afirmadas de hormigón.

En la actualidad cuenta ya con tres pistas en servicio: la orientada en la dirección de los vientos dominantes, de 2.600 metros de longitud por 60 de anchura; otra para el «vuelo a ciegas» o aterrizaje sin visibilidad, de 3.050 metros por 80, y una tercera, paralela a la primera, de 1.500 metros por 40. Una cuarta pista está ya hormigonada y a falta de pocos trabajos más para ser puesta en servicio; es la correspondiente al sector de los vientos fuertes, y mide 2.000 metros por 60. Todas estas pistas están hormigonadas y presentan una lisa y amplia superficie por la que pueden correr, despegar y aterrizar sin peligro toda clase de aviones, por pesados que sean, ya que están proyectadas para soportar cargas hasta de 140 toneladas, peso al que todavía no ha llegado ninguno de los aviones hoy en uso.

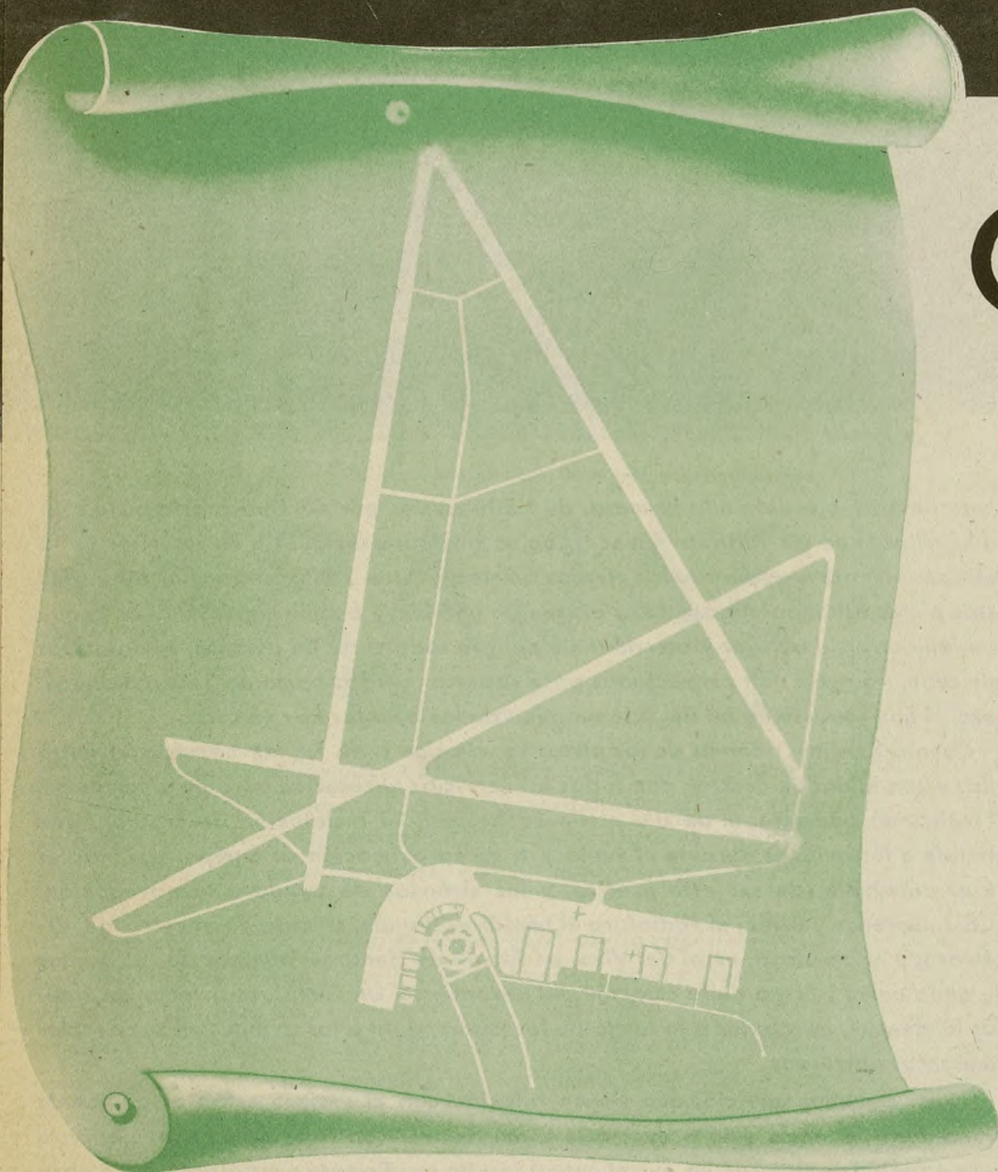
Cuenta Barajas, además de las pistas ya citadas y de las de circulación entre ellas y con el andén central, con todos los servicios necesarios para no interrumpir el tráfico un momento, ni de día ni de noche; así, su instalación de «radio», que atiende a los aviones durante el vuelo y a su aproximación al campo, guiándoles en el aterrizaje, de ser esto preciso, y los sistemas de ayuda a la navegación, SCS-1 «Lorenz» y BAKE; el radiofaro «Omnidireccional», situado en el cerro de Vicálvaro, y el aerofaro, en el del Viso, en Alcalá de Henares, además de los gonios de onda corta y larga de la estación del aeropuerto. Un completo sistema de balizas luminosas, instaladas a lo largo de las pistas, guía a los aviones en sus desplazamientos nocturnos.

Todos aquellos servicios que tienen relación con el viajero están ampliamente atendidos y además está proyectado y en vías de construcción un nuevo edificio para estación de viajeros, ya que el actual resulta insuficiente para el volumen de tráfico que se concentra hoy día en el primer aeropuerto español. En Barajas entran y salen continuamente los grandes tetramotores, abanderados en los más diversos países del globo, que utilizan el aeropuerto de Madrid como uno de los puntos de escala de su largo recorrido a través de los caminos del aire. En esta encrucijada de las grandes rutas aéreas mundiales se reúnen o se cruzan infinidad de alados navíos que cruzan triunfadores sobre mares y selvas, cubriendo el planeta con la sutil e impalpable tela de araña de las comunicaciones aéreas, que tanto contribuye, con sus invisibles hilos, a acercar los corazones más distanciados, llevando en sus rápidos desplazamientos el germen de una nueva amistad entre los pueblos.

J A C O B O   D E   A R M I J O

Vista general del aeropuerto de Carrasco, en Montevideo.

CARRASCO
MONTEVIDEO



Plano general del aeropuerto de Carrasco, tal como será una vez terminado.



Perspectiva de la fachada de la estación de viajeros, en el aeropuerto uruguayo.

MONTEVIDEO, la bella y moderna capital del Uruguay, se alza allí donde el ancho río de la Plata endulza el Atlántico, con las aguas que bajan por esos grandes ríos que realizan el drenaje geológico del continente. Aguas ordeñadas a los Andes y extraídas de los profundos e inexplorados bosques del Matto-Grosso. Aguas del Bermejo, del Pilcomayo, del Paraguay, del Paraná, del Uruguay. Y en las proximidades de Montevideo, la ciudad de clima ideal, porque refrigeran su temperatura cálida las brisas permanentes del océano Atlántico, se construye ahora el gran aeropuerto internacional de Carrasco, considerado por los técnicos de esta clase de instalaciones, como el segundo de Sudamérica y uno de los mejores del mundo. Próximo a la gran estación balnearia del mismo nombre, está unido a la capital por un corto trayecto que puede recorrerse por las carreteras interiores o por la que, bordeando la costa, enhebra las principales estaciones balnearias que el Uruguay posee en el Atlántico. El proyecto total del aeropuerto uruguayo de Carrasco consta de cuatro grandes pistas de hormigón, cada una de las cuales tiene de 2.300 a 3.000 metros de longitud, y en las que pueden aterrizar y despegar los más pesados aparatos que se encuentran actualmente en servicio, para las rutas internacionales.

Poseerá, asimismo, amplios hangares, dotados de todos los servicios técnicos más modernos, necesarios para el abastecimiento y reparación de aparatos de cualquier tipo, de los que actualmente se emplean más comúnmente en la aerostación internacional. También son perfectísimos los equipos de personal y los organismos de recepción, transmisión y meteorología, así como los centros de operaciones, control de tráfico, aduanas, correos, servicios de depósitos y cambios, bar y cuantos puedan interesar al viajero de las rutas nacionales e internacionales, para su mayor comodidad y seguridad.

Según los datos que tenemos a la vista, el aeropuerto uruguayo de Carrasco será, después del argentino de Ezeiza, el más importante de Hispanoamérica y puede considerarse ya entre los más completos y amplios del mundo.



LA SEMANA SANTA DE SEVILLA,

Nazarenos de la Cofradía de los Estudiantes

OBRA DE LA FE Y DEL AMOR ALIADOS CON LA BELLEZA

LA Semana Santa de Sevilla representa, acaso con más relieve que ninguna otra de las españolas, lo que podría llamarse un estilo de la piedad hispánica, que cristalizó, sobre todo, en el culto a tres dogmas de la fe, para cada uno de los cuales creó una manifestación pública original. En primer término, el de la Eucaristía, con la fiesta del «Corpus», que, a través de la modalidad hispánica, acrecienta su relieve litúrgico con la grandeza procesional de las Custodias de oro y de plata, verdaderos castillos de orfebrería, con la innovación dramática de un género teatral único, en las letras universales —el «Auto Sacramental»— o con el baile de nuestros niños *seises*, los pajes danzarines del Santísimo. En segundo término, el dogma de la Inmaculada Concepción, profesado y proclamado por España y singularmente por Sevilla, siglos antes de su definición canónica, y estampado en los «Sin pecados» de nuestras cofradías. En fin, el dogma de la Redención, para cuya exhibición litúrgica y popular creó España, y especialmente Sevilla, sus procesiones de Semana Santa, respondiendo al dinamismo dramático que necesitaba la fe en los siglos imperiales. A la agitación del mundo externo debía corresponder una profunda tempestad del espíritu, y para ello no bastaban ya los templos. Era preciso ensancharlos en las calles y plazas. Se necesitaba, diría, que Dios muriera a plena luz, entre gemidos y gritos de muchedumbres. De esa fe que mueve las montañas y es capaz de trastrocar el universo, de esa piedad emotiva y fuerte, nació nuestra Semana Santa, como demostración pública de que se creía y adoraba hasta en los últimos rincones de la ciudad el supremo misterio del destino humano.

La fe, hondamente sentida en el interior del individuo, se concretó en la Hermandad, en la reunión piadosa de un grupo social que se proponía honrar con su devoción a una imagen o a un misterio de la Pasión de Cristo. En la cofradía de «luz» y de «sangre». Porque el cofrade quería dar pruebas públicas de que oraba y meditaba en la Pasión del Salvador, y hacía penitencia. Salía, así, a la calle en traje de oración y de arrepentimiento, con su luz y su disciplina. Como sale ahora esencialmente, después del cambio de los siglos. Porque la Semana Santa hispalense es obra de siglos, y está arraigada en el corazón de la Historia, hasta tal punto que forma parte de nuestro indeclinable patrimonio espiritual. Es como el perfil fundamental del ser histórico, de la sustancia de Sevilla, y sin esta fiesta, donde estalla el alma de la ciudad, no se concibe la ciudad misma. De aquí nace el primer valor fundamental, el que encuadra ya todos los demás y les da inimitable carácter: la tradición.

La cofradía en la calle representa, conviene insistir, una predicación pública. Es como una misión popular que propone a los espectadores, no sólo el ejemplo de la oración y de la penitencia, sino la contemplación directa de los misterios de la Redención. La cofradía enlaza a los hermanos de todas las clases sociales con fuertes vínculos de cristiana fraternidad. Aparte de la fiesta de Semana Santa, la Hermandad vive todo el año, alimentando, con abnegación y desinterés ininterrumpido, el caudal fervoroso y litúrgico de nuestra Semana Mayor. A través de sus múltiples actos religiosos, de sus novenas, de sus septenarios, de sus quinarios..., con sus comuniones y sus típicas *protestaciones* de fe, procura la perfección espiritual de sus miembros, los ejercita en obras de misericordia y coadyuva a su vida cristiana individual, familiar y social. Sevilla, en este aspecto, es almáciga, cátedra y ofertorio perpetuo de fe, como ejemplo diáfano de las hondas y claras riquezas de sus sentimientos cristianos...

Para plasmar el concepto procesional de la Semana Santa, para representar en plena calle el Drama de la Pasión, hacía falta una creación artística. El alma de esa creación fué la inspiración católica tridentina y postridentina. La forma, el barroquismo. El arte así nacido, la imaginería. Cierto que la primera escuela tuvo su sede en Castilla, pero lo clásico no había sido aún plenamente vencido. Era necesario que a ese arte nuevo infundiera Sevilla toda su obsesionante pasión dramática para que se consagrase como producción decididamente barroca. España había impreso al Renacimiento un sello cristiano. De las paganías italianas se había pasado al humanismo católico, en un movimiento general de las letras y las artes, pues también el barroquismo escultórico tuvo su traducción española, y ella fué la imaginería religiosa procesional.

Para este arte se requería un elemento nuevo también. Atrás se quedaron la piedra, el mármol

La Virgen de los Angeles, al anochecer del Jueves Santo



Santísimo Cristo de la Expiación (Cachorro)

y el bronce, materiales fríos, tomados del mundo inorgánico, propicios para la gracia geométrica y para la representación de abstracto. El arte nuevo quería ser concreto y humano. Necesitaba tomar la materia del mundo orgánico. Exigía que esta materia fuera idónea por su blandura para modelar la carne, y cálida y suave para que en ella se plasmaran todas las pasiones del espíritu. Y así advino al reino de la estatuaria la madera. Se cortaron los olorosos sándalos y los simbólicos cedros para convertirlos en Cristos y Dolorosas. La gubia hendió los troncos leñosos, como si advirtiera que sus fibras eran semejantes a las de la carne, y pudo en ellos grabar los rasgos patéticos del dolor humano. La madera tallada recibió después, como bautismo realista, el encarnado. Y el prodigio técnico llegó a ser tan maravilloso, que aun en nuestros días está oculto el secreto de esa carne de dolor en que cupieron todas las gamas: lo mórbido, lo cárdeno, lo fláccido; la carne trabajada de martirio y amoratada, la carne desangrada y expirante, la carne floja de muerte... Todavía el realismo impuso una mayor exigencia. Se rebelaba contra las siluetas inmóviles, por airosos que fueran los pliegues de los ropajes estofados de las imágenes. Se requería que el vestido fuera real, que el aire lo moviera, que la luz arrancara reflejos a sus bordados de oro; que en el misterio de la noche, al fulgor pálido de los cirios, las vestes compusieran coloridos fuertes. Y así, junto a la imaginería, nació otro arte: el del vestido, de gran riqueza, de magnificencia dsslumbradora..., porque el pueblo quería ver a las imágenes con ropajes bordados de seda y oro.

Y Sevilla prestó al arte del bordado toda su creadora fantasía.

La estatuaria procesional hispalense, inspirada en un propósito de exhibición, más que naturalista puede afirmarse vital y abarca una variadísima gama de contornos y actitudes. Desde la estatua sola, como en monólogo, como en unidad patética, concentrando en su manifestación psicológica toda la intensidad emotiva, hasta el grupo, con su relación teatral y su esfuerzo de composición. Nació así el *paso* llamado de *misterio,* con sus figuras diversas, en combinación de posturas y ademanes, por lo que puede señalarse que la plástica imaginera invadió el campo de la técnica pictórica y tuvo que pensar en nuevos horizontes, en nuevas razones de perspectiva, en consonancia con el escenario poético de una ciudad donde sus calles y sus plazas parecían hechas para la gozosa contemplación del drama, para la visión real y familiar de la vida...

Creado el arte y concebida la hermandad en su aspecto interno, era preciso trazar la técnica de la procesión. Sacar a la calle la cofradía. Esta técnica, que ha sido elaborada en el seno de las Hermandades, es, en realidad, una de las más interesantes creaciones del pueblo sevillano. Vamos a ver desfilar la que pudiéramos llamar una cofradía tipo, porque hay rasgos comunes a todas, hay como un código estético general, por el que se rige su organización y protocolo.

Lo primero es la santa enseña de la Redención: la Cruz, supremo emblema de la Pasión y de la vida cristiana, que alumbran luces en alto o faroles de plata. La gran cruz latina es, en la serenidad del atardecer o en la penumbra de la noche, el mejor heraldo y silencioso pregonero de la cofradía. Puntean luego el aire de ráfagas luminosas los cirios enhiestos en doble hilera, portados por los primeros penitentes. Son los nazarenos de Sevilla. Nazarenos, porque escoltan al Nazareno, por antonomasia, o porque en su afán de penitencia recuerdan a los *nazareos* de la ley hebrea. Calzan sandalias abiertas, cuando la promesa no impone la desnudez del pie. Las túnicas, de colores simbólicos —el negro fúnebre de la muerte, el morado penitencial y litúrgico, el blanco de desdén y desprecio, el rojo de sangre, el verde de esperanza y amor—, son a modo de sayal ceñido con cinturón de esparto y que remata en larga cola recogida o en airosa capa ondulada. La cabeza va cubierta del capirote —o coroza—, revestida del antifaz, que completa la silueta fantasmagórica del penitente. El nazareno sevillano es uno de los más auténticos representantes de la tradición penitencial pública de la Iglesia. A través de tantas caras, singularmente en la expresión de los ojos, se adivina el fervor, la devoción, la promesa que se cumple, el amor que se quiere, la desgracia que se sufre. Parecen un ejército mágico. Casi no se mueven. Corta, de pronto, la hilera el *Senatus,* insignia de remembranza clásica, con cuatro letras simbólicas: S. P. Q. R., que sintetizaban el poder político de Roma. *El Senado y el pueblo romano*. Como si quisiera siempre recordarse que fué bajo el dominio del procurador de Roma, representante del César Tiberio en Palestina, cuando ocurrió la pasión y muerte de Jesús. A ambos lados de la insignia van las varas de plata, rematadas con el escudo de la Hermandad, que son como bastones de mando y de honor para los cofrades que las portan.

Otra vez la doble hilera de cirios. Luego la bandera, remedo de la Santa Seña catedralicia, que se tremola a todo viento y ondea mostrando en su paño una gran cruz estampada. A los lados, nuevas varas. Siguen, después, unos cirios en alto...

Ya viene el *paso* entre nubes de incienso, precedido de los elevados ciriales litúrgicos, de una presidencia de cofrades y de las bocinas, recuerdo de las viejas tubas pregoneras. El *paso*. Nombre curioso, de genuina invención sevillana. Es *paso* porque camina, porque *pasa* delante de nosotros. O porque tal vez en una más poética etimología representa una escena de padecimiento y dolor (passus). El primer *paso* es el del Cristo. Luego, vendrá el de la Virgen. Porque la piedad cofradiera hispalense es dual. En el drama de la Pasión también es Ella protagonista. A cada lance, a cada padecimiento de Cristo, sucede un dolor, un matiz de llanto y de amargura de la Virgen. Y en la devoción sevillana, aun dentro de cada Hermandad, hay siempre una elección, una preferencia. Unas veces, Cristo. Otras, su Madre...

Ya está aquí el *paso* del Señor, donde va la figura o grupo del imaginero genial. El *paso* tiene una técnica especial, un estilo, un modo de caminar y ser portado. Suele ser amplia su mole rectangular si lleva encima un misterio o episodio de la Pasión, de muchas figuras. Más reducido, si sólo sustenta la imagen del Salvador. En uno y otro caso, el *paso* se abre, sobre la «parihuela» hacia arriba, en flor, como una canastilla ovalada. Es algo así como un altar móvil, con sus candelabros cimbreantes, protegidas las luces por los guardabrisas de cristal. La «parihuela» se reviste al exterior del respiradero calado y el faldón de terciopelo o de seda. Y avanza y se mueve. Con perfecto equilibrio, con tersura, con majestad, adaptándose al reborde del balcón, al ángulo de la plaza, a las irregularidades del suelo. Cuando se yergue parece que lo levanta un misterioso resorte. Cuando se para, baja todo él a tierra al unísono, como si para caer lentamente, una máquina interna fuera conteniendo su gravedad. Cuando enfila el marco de una puerta progresa con tal suavidad que no se le ve moverse. La vista falla y el espectador grita: «no cabe». Pero el *paso*, a hombros de los «costaleros», otra institución popular sevillana, en un alarde de equilibrio matemático, entra milagrosamente, sin que roce un átomo, apenas, a veces, a un centímetro de los quicios del templo...

Detrás del *paso* del Señor suele ir la música que orquesta con notas hondísimas la escena religiosa. Son, por lo general, compases de marchas marciales. Otras veces, y sobremanera detrás del *paso* de Virgen, la música luce a través de instrumentos de viento, una variadísima gama de expresiones funerarias...

Cuando ya ha pasado el Señor, otra vez discurre el cortejo. De nuevo se nos presenta la doble hilera de cirios llameantes, sólo interrumpida por nuevas insignias y la línea de puntos de los capirotes. Son los nazarenos de la Virgen. Si miráis a lo lejos os deslumbrará una llamarada final que cierra las filas de luces. Ya está aquí el «Sin Pecado», la insignia concepcionista que data de 1613, y es típicamente sevillana. Enseña de protesta de fe, de voto de sangre, ejecutoria católica de lucha anticipada por la definición de un dogma en el que siempre creyeron



La Virgen de la Esperanza (Macarena)
A la izquierda: Manto de la Virgen de la Amargura

nuestros mayores. Sevilla no podía pensar en la Virgen sin suponerla pura y limpia desde el primer instante de su Concepción.

Más nazarenos... Luego, la manguilla, recuerdo perenne de la sumisión de la Cofradía a la Parroquia. Después la Regla, compromiso de devoción y de Piedad. Y el estandarte, la insignia más antigua, que representa a la Hermandad en todos los actos solemnes, sencilla y geométrica, como una lanza de terciopelo, con un óvalo o corazón en que se estampa el escudo de la Cofradía. Otra presidencia y... el *paso*.

Aquí la técnica procesional sevillana plasmó su más maravillosa creación: el *paso* de Virgen. Como «la poesía en andas», la definió exactamente Rodríguez de León. Va la imagen Dolorosa bajo palio. Porque el misterio del dolor de la Señora no se lanza al aire ni al cielo para que lo recorte la luz o la sombra, como el *paso* de Cristo. Se cubre, se concentra, se encierra entre las varas y el techo de un palio o dosel, para dar mayor majestad a la Reina del Dolor, para que llore ante los mil reflejos de la luz de fuego de centenares de cirios que el mismo *paso* soporta. Su línea, rígidamente geométrica, de altar, de dosel, parecería dura y pesada en el horizonte si fuera estable e inmóvil. Pero el palio se mueve. Los largos varales de plata se cimbrean de derecha a izquierda, de adelante hacia atrás. La Virgen llora y padece desde todas las perspectivas, porque la agita el milagro del movimiento y de la luz. El palio despide fulgores de oro por fuera y por dentro. Centellean los bordados, los madroños y bellotas de los flecos, la corona, la plata de la candelería y de las jarras, las alhajas que cubren el pecho de la Reina dolorosa. Por detrás, el manto, largo y plegado, es un florón de magnificencia rutilante cuando sus lentejuelas y hojillas de oro relumbran a la luz de los candelabros de cola...

¡Oh, prodigiosa estética sevillana! La Virgen Dolorosa camina por las calles y plazas de Sevilla, coronada y bajo palio, con largo manto, con esplendor y majestad reales; como se pasearía una Reina. Entra llorando, pero ataviada con sus mejores galas y joyas, entre millares de claveles y luminarias, como si participara, a la par con los sevillanos, en la fiesta alegre y jubilosa de la Redención.

Y este desfile, bajo los cielos de Sevilla, no tiene par en el mundo. La fantasía se mezcla a la realidad, y la realidad al ensueño para plasmar el espectáculo más fascinante que le fué dado contemplar al hombre por obra de su propia fe y de su propio amor, dentro de los designios incalculables de la Belleza.

LUIS ORTIZ MUÑOZ

UNA BANDERA PERUANA DE GUERRA DONADA AL MUSEO DEL EJERCITO ESPAÑOL







En el Museo del Ejército, de Madrid — el primero en su género en el mundo —, se celebró el jueves, diecisiete de febrero último, la solemne entrega de una bandera de guerra que el Gobierno del Perú regaló a España. Esta bandera ha venido a sumarse al grupo hermanado de otras banderas que anteriormente fueron entregadas a España por diversas naciones hispano-americanas y que también figuran en el citado Museo del Ejército.

El embajador del Perú, D. Raúl Porras Barrenechea, salió de la Embajada en un landó descubierto, acompañado por el comandante Caio — portador de la bandera — y el comandante Gambetta, ambos agregados a aquella Embajada. Les daba escolta un batallón de Caballería del regimiento de Montesa. En la explanada del Museo, el batallón del Ministerio del Ejército, de Madrid, con bandera y música, rindió a la representación diplomática del Perú los honores de rigor. Al acto asistieron los ministros españoles de Asuntos Exteriores, del Ejército y de Educación Nacional, el Capitán General de la Primera Región Militar, el alcalde de Madrid, el presidente de la Diputación, el director del Instituto de Cultura Hispánica, y otras altas autoridades civiles y militares.

Durante el brillantísimo acto el embajador de la gran nación americana, Excmo. Sr. D. Raúl Porras Barrenechea, pronunció el magnífico discurso — síntesis admirable del espíritu hispánico y bella lección literaria — que reproducimos a continuación.



VENIMOS los peruanos desde nuestra vieja tierra del oro y del sol, trayendo una nueva enseña que el tiempo no ha descolorido aún, pero entre cuyos pliegues pasa un soplo milenario de leyenda, para depositarla en este plantel de gloria en que reposan las banderas más gallardas de la historia del mundo: las que se irguieron en todos los recodos y pasos de Europa para defender el ideal de la caballería cristiana de Occidente, las que se izaron en Granada y en Lepanto, las que llevaron las mesnadas del Cid y los tercios de Gonzalo de Córdoba, y las que, cansadas de vencer, detrás de las columnas de Hércules, surcaron los mares para llevar, en las combas de sus naves, el legado de la civilización occidental a un mundo nuevo, en una permanente e irrenunciable voluntad de cruzada.

Nobleza por hidalguía, España retorna, con este magnífico homenaje a nuestra bandera, el gesto de devoción filial del Perú, al enunciar, como un postulado de su política internacional, el deber de no interrumpir jamás las relaciones de afecto y el sagrado parentesco de los corazones que unen a España con los pueblos de América. El Perú que no ha renunciado nunca al legado de su tradición española y que guarda, como los mejores resortes de su independencia, el idioma, la religión y las costumbres, y el estilo de vida que le llevaron los gerifaltes del siglo XVI, el Perú que, según dijera el más grande de nuestros poetas, tiene todavía «a Cervantes por el mejor Virrey», no suscribió, ni pudo suscribir nunca, un pacto por el cual se excluyera a España de los conciertos internacionales del mundo. Y no podía hacerlo, porque la voz de su sangre doblemente mestiza e imperial—es decir, de tradición ecuménica—le decía que fueron juristas y teólogos españoles los primeros que enunciaron la doctrina de la igualdad jurídica de los pueblos y de los hombres, y que fué España la primera potencia que, venciendo todos los prejuicios feudales de desigualdad entre los hombres, preconizó y puso en obra el dogma de la fraternidad de todas las razas del mundo.

En el sentir del Perú, paladín en América de la fraternidad hispano-americana, de la igualdad jurídica de los pueblos y del respeto de la soberanía de los débiles, por su defensa del principio de la no intervención, no cabía excluir a España, maestra de las democracias del mundo, de una asociación de pueblos fundada para defender los principios de la libertad y de la igualdad humanas que nacieron, acaso, en su forma más pura y más noble, en el seno de las comunidades libres de Castilla.

La paz y la convivencia internacionales no podrán restablecerse en el mundo mientras existan en el derecho, estados grandes y pequeños, absolutismos ideológicos, vetos y exclusiones, y mientras, encerrados entre las fórmulas estrechas de convencionalismos políticos, no se dé cara a la verdad y en vez de exigir a todos los estados fórmulas de organización que son ajenas a su evolución vital y a su propio y libre albedrío, y son además accidentales y perecederas, no se considere, en primer término, los valores éticos, que son eternos, y no se halle, al margen de las cotizaciones de Bolsa y de las estadísticas de guerra, una ancha senda común para los pueblos que buscan los caminos providenciales de la Historia y confían en Dios.

Hay una honda razón para la devoción hispánica del Perú. Y es que hubo realmente un sino que unió desde los días del descubrimiento, en lazo entrañable, el destino del Perú con el de de la gran patria de los navegantes y capitanes del siglo XVI. El hallazgo del Perú fué el más gallardo florón de la aventura indiana en los días del apogeo español de Carlos V. Las normas de humanidad dictadas por los Reyes Católicos para proteger a sus vasallos de América se ancharon particularmente en la conquista del Perú, porque Pizarro, el «buen capitán» de la Mar del Sur, dijo al César español, en Toledo, que los indios peruanos eran «de más calidad y manera, de mejor gesto y color» que los anteriormente descubiertos y que «tenían mucha orden y justicia entre sí», y Carlos V ordenó, entonces, que fueran tratados sólo «con amor y buenas obras».

El Perú recibió de España, además del buen trato, el mimo maravilloso de la leyenda. El Perú fué el Dorado palpable, la tierra dichosa de Jauja, el país de la Canela, el Ofir de las pedrerías bíblicas. El tesoro de los Incas que cayó en las manos audaces y generosas de Pizarro y de los argonautas españoles, fué el más grande golpe de la aventura que conocieron los siglos, el verdadero Vellocino de oro de la Edad Moderna. Con el oro de Atahualpa, como dijo el cronista Gómara, los españoles «hinchieron la Contratación de Sevilla de dinero y todo el mundo de fama y deseo». Y por un destino misterioso que acusa la vocación historica del Perú, el oro de los Incas, acumulado durante siglos en el Coricancha sagrado, dedicado al culto del Sol, sirvió a Carlos V para defender la civilización cristiana en Viena, en Túnez y en Argel. Pero, en compensación, el pueblo español nos devolvió en el oro infungible de la leyenda la frase de «vale un Perú».

España nos dió, como a los demás pueblos de América, los beneficios de la cultura occidental, la ciencia y la técnica del Renacimiento, sus artes, sus costumbres y sus letras, la gracia de sus coplas y sus romances, su lengua incomparable y la luz del Evangelio que valían más que todo el oro y las piedras preciosas arrancadas a sus minas y sepulturas. Pero el Perú le dió algo más: la prestancia metropolitana de su Virreynato encarnado en la gracia mística y cortesana de la Ciudad de los Reyes, y le dió, sobre todo, el señorío de la Cultura antártica. Las lanzas y las ballestas del iletrado Capitán del Perú llevaban en sus puntas, como hubiera dicho Ortega y Gasset «el bacilo de su cultura» y éste se trasformó bien pronto, en el suelo propicio del Perú, en la más rica vena espiritual de Hispano-América; floreció en crónicas de guerra ascéticas, en milagrerías conventuales, en sonetos petrarquistas, tesis latinas, gramáticas y vocabularios, en el dulce y desmayado lirismo de la epístola de la Amarilis peruana a Lope de Vega o en el Apologético del Indio cuzqueño don Juan de Espinosa Medrano, el Lunarejo, en loor y defensa de Góngora que fué, según el decir de Menéndez y Pelayo, «como una perla caída en el basural de la retórica culterana». Y como muestra de esa predilección hispánica por el Perú que tuvo su viaje de retorno a España en Amarilis, en Garcilaso y el Lunarejo, ostentó Lima la primera Universidad del continente, el primer libro y el primer diario de Sudamérica, y, además, el señorío poético de su Academia Antártica, presidido por un virrey poeta—el príncipe de Esquilache—y loada por Cervantes.

Todo ello, y algo más pretérito y lejano, viene en los pliegues de esta bandera, a confundirse con los viejos y con los nuevos pendones españoles de las Navas de Tolosa o del Alcázar de Toledo. La enseña del Perú, cuyos colores blanco y rojo, como de sangre sobre la nieve de los Andes, escogió el guerrero sin mancha, José de San Martín—siguiendo el vuelo de una bandada de aves blancas y rojas en la bahía de Paracas, un día de la anunciación de la libertad del Perú—, tiene los mismos colores que la predestinada bandera de Castilla y de León—roja y blanca, de castillos y leones—, que llevaron a América los primeros descubridores.

La bandera del Perú es, sin duda, una de las más jóvenes banderas del continente americano, porque el Perú, tradicionalista por destino y por la herencia imperial de los Incas, mantuvo su adhesión a España cuando en toda América había prendido la idea separatista. Pero la bandera, aunque nueva, es el símbolo de una patria y de una historia, y el Perú es una de las más viejas patrias de la cultura americana y su historia una maravillosa eclosión de leyenda que trasciende pasado y es embrujo poético en las narraciones de Garcilaso y de Palma. Y, aunque el nombre del Perú fuera dado por los españoles, en uno de esos bautizos del azar, que rematan ilógicamente una colosal aventura, la patria peruana había nacido ya, con otro nombre, cuando los Incas del Cuzco descendieron de la meseta y llevaron su bandera imperial, el *suntur pauccar*—que tenía los colores del iris y las imágenes de sus dioses—que guiaban a las banderas—, a la conquista del mar Pacífico, donde florecían las civilizaciones magníficas del Chimú y de Nazca, con la policromía maravillosa de sus telas y cerámica. El triunfo de los Incas se debió a su técnica de los metales y a su organización social, pero sobre todo a la creación de un ejército o de una milicia, que es ya índice de una patria y de una conciencia nacional. Así surgió el Tahuantinsuyo—el Perú prehispánico—que comprendía casi toda la América meridional, desde el Angasmaya o río Azul hasta el Maule, frontera indomable de la Araucania. El órgano de esa grandeza imperial, semejante a la legión romana, a la falange macedónica o al tercio español del siglo XVI, fué la institución incaica del *huarachicu*, especie de orden de caballería en que los jóvenes incas se preparaban para la defensa de la patria en ejercicios de valor, estoicismo y destreza. Estas milicias incaicas, poseídas de una fe—la protección del Sol, padre de los Incas y la ayuda invisible de los *Pururaucas*, guerreros de piedra que ayudaban a los quechuas del Cuzco en los combates—crearon la grandeza del Perú incaico y marcaron, desde los tiempos prehispánicos, ese destino civilizador que aun reconoce la arqueología en los templos y tumbas, en los acueductos y andenes, en los artefactos de metal o de barro, regados por las quebradas y valles andinos, y en el sentimiento jurídico y humanitario del Imperio que reformó las costumbres y levantó el nivel social y espiritual de las tribus bárbaras de la América del Sur.

Cuando sonó la hora de la emancipación, el Perú prolongó su adhesión a España y defendió una tradición, que hubiera sido digno renovar dentro de los mismos postulados éticos y deberes de solidaridad étnica, en una nueva fórmula de armonía y de convivencia, para defender los ideales comunes e indivisibles de la cultura española en el mundo. En la guerra civil de la independencia, los criollos del Perú, que tenían privilegios iguales a los españoles de la Península, lucharon por diez años en favor del mantenimiento de la unidad hispánica y de la permanencia de España en América. Ejércitos peruanos se batieron en el Alto Perú bajo las órdenes del general peruano Goyeneche, en Chile y en Quito, bajo el férreo mando del Virrey del Perú, don José Fernando de Abascal, caudillo de la Contrarrevolución, que tiene en la América española del siglo XIX el mismo gesto medieval de Felipe II encarnando, en la Europa luterana del siglo XVI, el espíritu ascético y jerárquico de la Contrarreforma.

El Perú, cuyos hijos, indios y criollos, servían, indistintamente, bajo las banderas realistas o patriotas, no consideró nunca como enemigos, ni aun en los momentos más duros de la guerra de la independencia, a los soldados y generales españoles. En nuestras historias serias y en los relatos amenos de Palma, sobre las campañas de la Emancipación, suenan con simpatía los nombres de los generales peninsulares, que hicieron florecer, hasta el último momento, la hidalguía española para la lucha: el general Valdez, modelo de caballerosidad con su adversario Sucre y asombro de estrategas con sus marchas aceleradas e increíbles a través de los Andes, conduciendo a los indios peruanos—los soldados más resistentes para las marchas a pie, en los tiempos de Valdez, como en las épocas de Huayna Capao y del Demonio de los Andes—y el General Canterac, el magnífico soldado de Junín y Ayacucho, que no temió, en su célebre carta a Bolívar, reconocer el brillante triunfo de su contendedor. La propia batalla de Ayacucho, que por ser el último campo de combate en América tuvo que estar en el Perú, fué un episodio genuino de guerra civil en que los combatientes se abrazaron antes de luchar y en el que, porque ondeaba ya sobre el campo la bandera peruana, con sus colores, símbolos de generosidad y de heroísmo, no hubo ni vencedores ni vencidos.

Esta bandera bicolor ha flameado durante más de cien años sobre una república inquieta y en formación, ha sido creada en luchas y revueltas intestinas, por la pólvora montonera de las insurrecciones; ha ondeado, sobre nuestros templos y nuestras universidades, o en el asta de nuestros barcos defendiendo la soberanía nacional, o llevando la civilización y el Evangelio en la canoa misionera a la selva amazónica; pero simbolizando siempre, a pesar de adversidades y de infortunios el impulso civilizador del Perú. Junto a ella, como antes junto a la Cruz y al pendón de Castilla, han surgido siempre el camino y el sembrío, la escuela y el hospital, el templo y la biblioteca.

Podemos, por esto, depositar esta bandera blanca y roja del Perú en este osario de recuerdos heroicos, con orgullo y sin remordimientos. Ella es digna, os lo aseguramos, de su tradición hispánica y puede figurar sin mengua al lado de las banderas de Lepanto y de Trafalgar. El tiempo ha acallado los odios y reavivado la armonía entre los pueblos de América que alguna vez se enfrentaron contrariando el destino de su fraternidad, pero no es posible silenciar el heroísmo de quienes murieron por defender nuestro legado espiritual y la integridad de la patria, al pie de esta bandera. Simbólicamente están inscritos entre sus pliegues los nombres de Bolognesi y de Grau. De Miguel Grau, el marino sin tacha que supo, como sus hermanos de Trafalgar, combatir contra fuerzas mayores, y dar cara al infortunio, cumpliendo siempre su destino caballeresco de perder con honra y de vencer sin odio; y de Francisco Bolognesi que, en su reducto de Arica, arrinconado entre el mar y el desierto, en el pedestal de un morro solitario, prefirió morir quemando el último cartucho antes que rendirse al adversario, superior en armas y efectivos, como un viejo retoño del indomable arresto de sacrificio y de hombría de los defensores ibéricos de Sagunto o de Numancia, de Gerona o de Zaragoza.

Quede en este Museo, regido por un benemérito general español que es para honra nuestra general del ejército del Perú, nuestra bandera histórica, pero ella seguirá siendo, afuera, regazo de ilusiones y de esperanzas. El Perú renueva ante ella su fe en los destinos del mundo hispánico, su vocación histórica de afirmar el legado ético de la hispanidad en las costumbres, en el arte y en el alma de sus ciudades y particularmente el voto de mantener incólume el idealismo jurídico de su política internacional.





FIESTA AL CUERPO DIPLOMATICO EN MANILA



La señorita Quirino preside un banquete celebrado recientemente en Manila, con asistencia de destacados elementos de la colonia española.

Recientemente, a finales del pasado año, el Excmo. Sr. D. Elpidio Quirino, Presidente de la República Filipina, dió en Manila una espléndida fiesta en honor del Cuerpo diplomático acreditado en la capital de aquellas bellas islas del Pacífico. El acontecimiento tuvo la brillantez habitual en todas las recepciones de la casa presidencial filipina. A la fiesta asistieron, con el Excmo. Sr. Presidente, a quien acompañaba su hermosa hija Vicky, los jefes de Embajada y de Legación acreditados en Manila, así como las personalidades más destacadas de la vida social e intelectual filipina. El baile que siguió a la reunión se abrió con el clásico rigodón de honor, al igual que antaño, en los tiempos de los Capitanes Generales españoles, y en los salones de la residencia presidencial, palacio de Malacañán. En las «fotos» que ocupan la parte superior de estas dos planas se recoge la apertura del rigodón de honor y otros dos momentos del mismo y en ellas aparecen, entre otras ilustres personalidades, la señorita Quirino, la señora del magistrado Morán, presidente de la Cámara Baja; el ministro del Interior, Sr. Balayot, y el ministro de la China. Abajo, y en las fotos que ocupan la parte central y derecha, ofrecemos los momentos de la recepción y de la despedida.





EL CONGRESO EUCARÍSTICO DE CALI

No desdicen los renuevos americanos, en su religiosidad entrañable, del viejo y robusto tronco peninsular. No en vano los misioneros españoles hicieron conocer a Jesucristo de aztecas, chibchas, incas, araucanos y guaraníes; trescientos años después de la siembra evangélica, las flores de la piedad católica se abren en perdurable lozanía.

Ayer fué Lima, la ciudad de D. Francisco Pizarro, villa opulenta y regocijada, de limpia estirpe sevillana, en donde las vidas de Santa Rosa y del beato Martín de Porres pusieron la nota ultraterrena de su ascetismo incomparable.

Fué luego Santa María de Buenos Aires, la populosa metrópoli rioplatense, el más importante centro urbano de América del Sur, sede cardenalicia desde la inolvidable efemérides a que aludimos, la que invitó a las cristiandades de toda la tierra a enviar sus representantes para ofrecer a Jesucristo, presente bajo las especies sacramentales, adoración, agradecimientos y plegarias. El actual Pontífice, entonces cardenal Pacelli, como legado ***a latere*** de la Santidad de Pío XI, vino a presidir el glorioso certamen de fe y encendida piedad. Hoy ha correspondido a Colombia brindar el más hermoso y fecundo de sus valles para una cita triunfal, para una auténtica manifestación del espíritu, en los precisos momentos en que el mundo, atormentado por el materialismo marxista, advierte el peligro de una nueva catástrofe.



El Excmo. Sr. Presidente de Colombia, Dr. Ospina Pérez, recibe el saludo del eminentísimo Sr. Clemente Micara, Cardenal Legado de S. S.

La floreciente ciudad de Cali, capital del departamento de El Valle y sede episcopal, invitó en nombre de Colombia a las cinco repúblicas hermanas, creación del genio de Bolívar, a festejar, en unidad de convicciones y esperanzas, el sacramento de la Carne y Sangre de Cristo. Del 27 al 31 de enero del año que corre, debía realizarse la piadosa solemnidad. Hubiera sido ilógico no invitar a España. ¿En qué lengua declaramos altivamente nuestra fe sino en la misma de San Juan de la Cruz y de la Doctora de Avila? Y España vino en uno de sus prelados, y nuestros hermanos acudieron gozosos a la llamada. El Padre Santo halló digno de encomio nuestro propósito, y envió a un ilustre miembro del Colegio cardenalicio, al Eminentísimo Señor Clemente Micara, con carácter de ***Legado a latere***.

La Sultana del Valle, como suelen apellidar a Cali por su riqueza y la hermosura del paraje en donde levanta sus construcciones, con la resuelta cooperación de toda la república, había preparado prolijamente los pormenores del Congreso: alojamientos bien acondicionados para atender como debido era a los peregrinos, providencias de todo linaje por que nada faltase; y, en primer término, los objetos destinados al culto. La custodia, íntegramente cincelada en oro y enriquecida con más de 400 piedras preciosas, traía a la memoria las joyas sagradas que modelara Antonio Arfe; los ornamentos, casullas, capas pluviales, paños de altar, hacían pensar en las maravillas que guardan las sacristías de la imperial Toledo; en la carroza, de madera dorada, pusieron todo su empeño y su pericia nuestros mejores artistas; el templete, sobrio de líneas, gigantesco en sus proporciones, fué construído en un campo aledaño a la ciudad con miras a ser la cúpula de un templo futuro. Pero sobre lo meramente material, desde luego indispensable, hay algo más que considerar y admirar: el elemento humano, que por esos medios iba a manifestar sus convicciones y a exaltar sus ideales religiosos. Acompañaron al Cardenal Legado 54 prelados y 1.400 sacerdotes, asistieron numerosos religiosos y religiosas, y el golpe de peregrinos pasó de los cincuenta mil. El día blanco recibieron la primera comunión 25.000 niños, y en la noche del 30 de enero se acercaron a la mesa eucarística 130.000 hombres

Cerrados los comercios, las gentes no parecían tener otra preocupación ni otros cuidados que los actos y ceremonias religiosas; las iglesias resultaron pequeñas para atender a los penitentes; en los bancos de los jardines, en los mismos andenes de las calles, los sacerdotes oían en confesión a cuantos de continuo lo solicitaban: era el vocear de la gracia, era el responder de las almas como los pastores al dichoso anuncio navideño.

¡El 30 de enero!, mañana espléndida de sol, cielo tropical intensamente azul... Guardias marinas en traje de gala, cadetes de la escuela militar, infantes y artilleros con sus generales y oficiales a la cabeza marchaban hacia el campo eucarístico, hubiérase dicho una escena de cruzados, cuando todas esas gentes de armas recibieron con profundo respeto el sacramento del altar.

Cuando se borró el último resplandor del crepúsculo y se encendieron las primeras estrellas, se comenzó a organizar la marcha de las antorchas hacia el campo eucarístico, en donde, a filo de noche, debían comulgar los hombres; el Jefe del Estado y sus colaboradores en el Gobierno, los primeros. La única expresión exacta para describir el desfile casi interminable, es llamarlo «río de fuego». El crepitar de las luminarias estaba acompañado por férvidos cantos religiosos, ininterrumpidas voces de júbilo, incesantes peticiones, oraciones colectivas a voz en cuello. Ese flamear de las antorchas en la majestad de una noche de devoción, esa comunión de hombres, fervorosa y sincera, fué el desagravio a la bondad de Jesucristo, que en la noche de abril vió correr la sangre de sus sacerdotes, incendiar sus santuarios, violar los asilos de las vírgenes a El consagradas; fué la respuesta al dolor de un pueblo creyente que se sintió víctima de un asalto aleve, cercano a la disolución y, que, por pura bondad divina, surge, al amparo del tabernáculo, para reanudar su rumbo en el concierto de los pueblos cultos.

El domingo 31, después de la solemne misa pontifical que celebró en el templete el señor Cardenal Legado, la multitud congregada escuchó con religioso respeto la voz del Soberano Pontífice; corregimos la frase: no fué solamente la muchedumbre allí congregada, fué Colombia entera, fueron las seis naciones bolivarianas las que escucharon emocionadas la palabra del Vicario de Cristo, que desde los micrófonos de la Estación Vaticana, nos dió el consejo inspirado, la enseñanza salvadora e impartió a sus hijos de América su bendición paternal.

La procesión final fué una verdadera apoteosis: en medio de una multitud incontable de fieles, precedido por un largo desfile de estandartes en carroza triunfal bajo el palio de admirable riqueza, a sus pies en adoración el Cardenal Legado y cuatro ilustres prelados, avanzaba Cristo, Rey y Señor nuestro, sacramentado. Cerraba el cortejo nuestro católico mandatario Mariano Ospina Pérez, sus ministros y unas cuantas divisiones armadas. El solemne desfile llegó delante del templete avanzada la noche. Habló entonces el capellán general de nuestras tropas... y, aludiendo a las naves aéreas que durante el desfile volaron en forma de cruz, recordó la promesa hecha a Constantino: IN HOC SIGNO VINCES «Con esta señal vencerás». Categoría de consigna universal tiene el crismón que el vencedor del puente Milvio hiciera bordar en sus lábaros y pendones, ahora que se avecina la lucha postrera del mundo. Con esa señal venceremos.

En medio de una emoción indescriptible, ya el Sacramento bajo el templete, el Presidente de la república habló a su pueblo, y, de rodillas, renovó la consagración de la nación colombiana al Sagrado Corazón de Jesucristo. El Prelado Auxiliar de Bogotá leyó la alocución del Primado y el Cardenal Legado, en un discurso de admirable unción, declaró clausurado el Congreso.

La dávida sobrenatural que el lenguaje cristiano llama ***gracia*** se da a las colectividades lo mismo que a las personas, no sólo a cada alma en particular, sino a las naciones; y el Congreso Eucarístico de Cali fué la hora de la gracia para seis naciones americanas.

A L V A R O   S A N C H E Z



BODAS DE PLATA EN EL MVSEO DEL PRADO

POR EUGENIO D'ORS

I

ORGULLO Y NOSTALGIA

AQUÍ, donde está nuestro nacional orgullo, puede encontrarse a la vez nuestra personal, nuestra casi inconfesable nostalgia. Nostalgia, ¿de qué? De la primavera que esta casa conoció hará cosa de veinticinco años... No me refiero exactamente al instante en que yo había de perder en ella las *Tres horas* mejor aprovechadas de mi vida. Pienso en la renovadora etapa que subsiguió. Cuando la visita al Museo del Prado se puso a la moda; con el favor inclusive de aquellas mismas elegantes, que dieron simultáneamente a cortarse el pelo, a la vez que a soltárselo un poco. Cuando el buen pueblo de Madrid, que antes sólo aparecía por aquél en la anual celebración del «2 de mayo», para pacer una patriótica y vindicativa ilusión en la *Carga de los Mamelucos*, que Goya inmortalizó, y, sobre todo, en sus *Fusilamientos de la Moncloa*, gastó ya todos los domingos, a puro frote de paso de muchedumbre, el pavimento de madera, hasta el punto de que, al mediodía, se destacaran sólo, por su color y brillo, los espacios exentos, sitos debajo de las vitrinas. Cuando se retiró, sin ruido, cierto *Fra Angélico* de pega, que un particular donativo, ejemplar en el intento, ya que no en la fortuna, había llevado a regímenes anteriores a ostentar tanto como a agradecer, y a que nosotros siempre nos había parecido demasiado prerrafaelita, para no ser pintado con gran posterioridad a Rafael. Cuando, por fin, se supo sustituir, en ciertas salas, el romántico tapizado anterior, que ya se caía de las paredes de puro andrajoso, a la vez que se pudría de puro suntuoso, por un tejido admirable, certeramente seleccionado en alguna manufactura escandinava, y donde, a la tosca trama de una harpillera, se mezclan sutiles hilos de oro, que le dotan de una especie de fuego en rescoldo, codicia de luz y generosidad de calor.

No excluyo la hipótesis de que mi actual nostalgia confunda con algún reflejo retrasado de aquella lumbre la que a la sazón encendía paralelamente el corazón del visitante, intacto aún a mordeduras de cronología. Pero de lo que no cabe dudar es de que el Museo del Prado, que dió, cinco lustros atrás, materia posible a una configuración esquemática, se nos escapa hoy por todas partes. Le conocimos menos caudal en sus límites, más armoniosamente abarcable en su conjunto. ¿Qué tentación ha podido conturbarle de extenderse hasta hospedar a las pinturas murales del siglo XII bajo el mismo techo que los barbudos caballeros ochocentistas de Madrazo? Nuestra composición de lugar fijó aquí una Pinacoteca tan sólo—«el Museo de Pinturas», decía en Madrid la gente—, y una Pinacoteca de obras del Renacimiento, entendiendo ahora por tal el entero período en la historia moderna, que va asistido por el doble primor del saber anatómico y de la perspectiva entre el florecimiento de Masaccio y las vendimias de Goya y que señala la inspiración del humanismo.

Ahora, en cambio, la Pinacoteca emulsiona un principio de Gliptoteca. Ahora, mientras Egipto, por un lado, introducía la plástica zoomórfica, Bizancio, por otro, nos mete en honduras de geometría abstracta. Ahora, llega un buen día y somos de repente convocados a la inauguración de un reducto de pintura mural románica, donde se ha instalado, no sin algún espectacular desvío, la decoración sacada de una ermita segoviana, la de *Santa Cruz de Maderuelos*. Ante esta dichosa sorpresa, la admiración nos sobrecoge. Oyendo explicaciones doctas, sentimos la satisfacción del enriquecimiento. Tenemos a la vez la tónica sensación de encontrarnos ante una institución nuestra que vive, que renueva su esfuerzo cada día, que prolifera en iniciativas elevadas, que se mantiene pujante, por encima de tiempos difíciles y de políticas mudanzas. Pero no podemos menos de preguntarnos a la vez: esta excepcional instalación, ¿está aquí en su lugar? Un concepto de cultural unidad, superior a cualquier predeterminación de regionalismo, ¿no hubiera más lucidamente destinado ese tesoro a acrecer el de la pintura románica, especialidad, atractivo y prez del Museo de Barcelona, donde la decoración de Maderuelos se hubiera estrechamente hermanado con las procedentes de las iglesias del Pirineo, con Pedret, con San Miguel de la Seo, San Martín de Fenollar, Santa María y San Clemente de Tahull? Porque no hay que pensar en que la suma Galería artística de las Españas aspire, con la plétora, al acaparamiento. No hay que pensar siquiera el que sonriese a su buen gusto el título de «Central» que, por modo tan académicamente extraordinario, soporta la Universidad de Madrid. Por lo menos, quienes vivimos la hora vernal de nuestros recuerdos favoritos, no veríamos al Museo del Prado con un rótulo como el de «Museo Central de Arte» a cuestas. Mejor lo imaginamos en una actitud como la de 1939, cuando, en las contriciones de una palingenesia nacional, apoyada en una victoria, reintegró al Hospital de la Caridad de Sevilla aquel Murillo de la «Santa Isabel, curando leprosos», que Napoleón un día se llevara, que Francia al día siguiente devolvía y que Madrid se había quedado, sordo a las reclamaciones de las buenas monjitas sevillanas, que a ningún visitante dejaban de enseñar el lugar vacío, correspondiente al cuadro extrañado, y que tan coja dejaba a la decoración de un conjunto de arte barroco de los más íntimos y acordados que conozco en España.

II

ENRIQUECIMIENTO Y COMPLEJIDAD

Si bizantinismos por un cabo, modernidades por el otro, desdibujan a nuestra contemplación la ya opulenta y compleja imagen del Museo del Prado, la introducción de ejemplares de escultura, demasiado importantes en su atribución para que podamos tomarles en simple guisa de ornamento, acaba de conturbarnos, haciéndonos chocar con dificultades de sistemática explicación. Un día ya se nos entró por puertas *La dama de Elche*. Venía por efecto de unos cambios con el Museo del Louvre; pero nos llegó envuelta en una manera de aparato de victoria. La oneraban significaciones étnicas muy profundas, que la literatura—sin que yo mismo pudiera salvarme de alguna complicidad en una mitología de circunstancias, producida entonces—no descuidó de subrayar. De las dos posibilidades únicas que el arte de la estatuaria tiene siempre—la de producir un dios y la de producir un cachivache—, no cabe dudar de que la primera versión era la debida al venerable icono. ¿Cabía, después de su entrada, reproducir el desenfadado respingo con que el guía de las *Tres Horas* se desentendió de la presencia de unas cuantas piezas de escultura en el Prado e hizo que su doctrina se desentendiese? Lejos de ello, en una posterior edición del volumen correspondiente, la estampa de «La dama de Elche»—que no es dama, sino, si acaso, sacerdotisa, y no fuera imposible que, en última instancia, ésta resultase ser un muchacho—figuraba solemnemente en frontispicio. Cierto que luego, en ediciones más recientes aún, se ve restablecido en el lugar de honor a Velázquez. Homenaje a la belleza pura, cuya autonomía salvaguarda la paz de la intromisión de etnografías, arqueologías y otras sociologías, sólo aceptables en momentos de crisis. Lo eran en grande, y no, en la coyuntura, por guerra nuestra, sino por la de otros, aquellos en que se produjo, no un trueque esa vez, sino un sin par donativo, en anécdota un poco misteriosa y que, por parte nuestra, la estupefacción estorbó a la fama. La colección de valiosas piezas de escultura entregada sin condición al Patronato del Museo por un mexicano ilustre y digno de mayor lustre aún, el señor Mario de Zayas, sobre enriquecer aquél sorprendentemente, hacía, por decirlo así, saltar las bases de su normal concepción. Ni por razón de tiempo, ni por razón de origen, ni por razón de especialidad artística, cabe haber imaginado hasta aquel día la presencia en la casa de objetos que, sobre ser, en ocasiones, milenarios, frisan ya en lo extracontinental por un aspecto, en lo arquitectónico, y hasta genuinamente decorativo, desde otro punto de vista. Nos situamos con mayor comodidad para estudiarlos en la morfología de la Cultura que en la historia de las Artes. La ofrenda de Zayas, como el cambalache de Louvre—no menos que la absorción de la ermita de Maderuelos o que la transgresión de la frontera de Goya, en punto a la modernidad de las obras en el Museo comprendidas—, ha quebrado el contorno de la visión, bastante menos totalitaria, que teníamos de él. Ha abierto, allá donde habíamos colocado sus límites, perspectivas de infinito. Ya se nos obliga a considerar como una ascensión aquello mismo en que nos habíamos acostumbrado a disfrutar de un belvedere.

¿Me atreveré a confesar que tal o cual refrescamiento de vieja pintura complica en mi aprensión los temores de que la mutación y las angustias del tiempo hayan penetrado en alcázares donde nos fingíamos asentados en una imagen de eternidad? Peligrosas resultan para las señoras provectas las estéticas manipulaciones para quitar las arrugas. Si no las quitan, las agravan, y si las quitan, es para sustituir su estrago por un estrago peor, aunque parezca menos directo: por el de una crepuscular, indefinible, premonición del fin de todo. Se sustituye el entibiamiento del pellejo surcado por la casi mónada intuición de la calavera. Las restauraciones de obras de arte pueden recordar alguna vez los riesgos de la cirugía estética. Todos quedamos como prisioneros de su hechizo cuando hábiles colirios sobre la faz de *La Anunciación*, del Beato Angélico, permitieron resaltar la apariencia de un pintoresco vergel de florecillas, que convirtió lo que apenas si merecía el nombre de «fondo» en un delicioso «paisaje». Pronto, sin embargo, pudimos advertir que al ganar aquella tabla en limpieza, perdía en nobleza. También quizá, en definitiva, salud. Las obras de arte del Museo del Prado habían tenido secularmente una buena fortuna: la de que nadie se ocupase en ellas. Mientras los maestros renacentistas, en la *National Gallery*, han parado en una a estilo de caja de cromos, tan mimadito detrás de su cristal cada uno, en el Prado, unas cuantas seculares intemperies habían, por decirlo así, curtido las pinturas, sólo abrigadas contra la curandería de los técnicos. Lo que entre nosotros ha podido sobrevenirles ha sido, más bien que depauperación, lisiadura. El *Fra Angélico* tenía una grieta y una desligadura tamañas. Urgían dos dedos de ortopedia. Tal vez lo del vergel hubiera podido esperar. Más comprometido aún nos ha parecido últimamente una Virgen de «el Greco», la cual, dígase como excusa, no estaba destinada a permanecer en el Prado. La cara, con el lavado, acaso con el retoque, ha quedado muy bella. A los pies, un paisaje impone también cumplidamente su impresionante solidez. Pero hay una zona intermedia, ocupada por la figuración de tronco y piernas de la imagen, que la faena restauradora ha dejado, por decirlo así, vacía. Y con un vacío tinto en azul, flojo, blando, sin consistencia, fugitivamente desleído... Estos huéspedes interinos del Museo no son de lo que menos estorba a la fijación definitiva del Museo en nuestra mente. En ocasiones, todo el mundo saca provecho de su estancia. Tal ocurrió cuando aquí estuvo el *San Mauricio* de «el Greco». *Las Meninas*, de Velázquez, le cedieron su gabinete y sus primores de iluminación. La opulencia de color de Theotocopuli, también bizantina a su modo, triunfó entonces en toda la línea. Luego la obra maestra volvió a El Escorial. Fué como si en Madrid, clausurada una semana de fiestas, los juegos de agua y sus policromías nocturnas hubiesen dejado de correr. En El Escorial, el *San Mauricio* se ve malamente. Por una vez sentimos el término de la incidencia. Pero lo general es que, para el juicio amigo del orden, el cese de cada interinidad representa un alivio.



LAS MENINAS, por Velázquez.

III

LA CLAVE DEL PRADO

Y un consuelo el ver cómo, a vuelta de las más conturbadoras mudanzas, la vigencia de un esfuerzo de clasificación subsiste y puede, imperturbablemente todavía, dar razón a la razón de las razones de la vida y de la Historia. Eso intenté cuando nuestro Museo estaba todavía en la que, en parangón con la primavera que íbamos a conocer, podríamos llamar su prehistoria. Las impresiones de una visita a sus salas pudieron quedar recogidas en tres horas. Tres años no fueron suficientes a la elaboración de estas impresiones, hasta que quedaron claramente sistematizadas. Dar nombre a las cosas—así como Adán a cada una en el Paraíso—constituye un primer acto de apropiación sobre las mismas; dar su lugar a cada una, dentro de un orden, afirma el dominio en su función soberana. ¡Clasifica, clasifica, juzgador! Es la única manera legítima de juzgar. Además, ¿cómo hablar de un cuadro en otro lenguaje que el de las comparaciones y el de las clasificaciones? Lo que un cuadro, una estatua, tienen que decir de importante, ya ellos mismos lo declaran. ¡Ay del que se entromete a explicar el «asunto» de una obra de arte, por preñado de contenidos ideológicos que parezca! El ridículo le está preparado de aquellos adscritos, en las «Ilustraciones» de un día a la sección «Nuestros grabados», y que se deshacían a conjeturas acerca de los pensamientos secretos atribuíbles a la figura de señorita o de mosquetero reproducida en la página 8 del fascículo. («*Qué ensueño tendrá en vela a la linda muchacha que vemos en nuestra página 8? ¿Será? ¿Será? ¿Será?...*») La niña deshojaba la margarita, pero el crítico la deshojaba igualmente a su modo. Sí: ¡ay del crítico de asuntos o de argumentos! Más: ¡ay mil veces del otro, del que, huyendo de los pespuntes del inventario, borda los perifollos de la disertación! Aquel a quien cuadros y estatuas sirven tan sólo de pretexto para divagar líricamente sobre emociones y paisajes. Paisajes sin geología; emociones sin caracterología. Fluidez de fluideces y todo fluidez. Y, aquí, aludir al estado flúido no es más que una manera de hablar. Los castizos, en lugar de fuidez, dicen: camelo.

Eliminadas las del inventario y las de la charlatanería, quedan dos estilos para hacer crítica de arte: el de la historia y el de la filosofía. El primero tiene como órgano el documento, sin que la adivinación esté excluída. El segundo, la comparación y la clasificación; ésta, menos empíricamente que aquella. La fórmula que nos sirvió un día para poner en orden nuestro botín de tres horas estaba tomada del escultor Adolf Hildebrand, y a su observación sobre la coincidencia, en cualquier obra de arte, de dos valores: un valor arquitectural y un valor funcional. Por el primero, las obras ocupan un lugar en el espacio; por el segundo, encierran una expresión. Llamemos, pues, de preferencia, al primero *valor espacial;* al segundo, *valor expresivo*. El valor espacial se acerca al dominio de la pura geometría; el valor expresivo, al campo de la pura significación. Ambos son indispensables a la creación artística. Pero, entre los dos, privará, en la obra de arte, éste o aquél. Sendos repertorios corresponderán a cada una de dichas inspiraciones. Estos repertorios, en característica respectiva individualidad pueden llamarse «estilos». El *estilo clásico* lleva consigo la superioridad de las *formas que pesan* de aquellas que es dable emparentar con la arquitectura. Un *estilo barroco* dará lugar y hasta preferirá las *formas que vuelan,* fundamentalmente gratas al menester del músico. ¿Un ejemplo, entre los pintores, de clasicismo? Mantegna, cuyo *Tránsito de la Virgen* resplandece en el Museo del Prado como arquetipo de perfección. ¿Un ejemplo de barroquismo? Rembrandt, cuyo *Autorretrato* entró recientemente en el Museo, no sin dudas y conturbaciones de todo orden. En la vecindad de Mantegna empezábamos de costumbre la visita por los clásicos franceses e italianos. La temperatura expresiva aumentaba al pasarse de Poussin a *Claude Lorrain,* de éste a *Watteau,* de Mantegna al Sarto, de Sarto a Rafael, de Rafael a Correggio. Luego se pasaba al otro polo. Los dos grandes barrocos, «el Greco» y Goya, ocupaban lo que llamaríamos en lenguaje parlamentario «la izquierda». Equidistante entre los dos extremos está Velázquez, pintor—pintor, no ya músico ni arquitecto—; Velázquez, verdadero meridiano de la pintura. De Mantegna a Goya, la serie de la expresividad sube a través de los primitivos de Italia, de los de los Países Bajos, de los germánicos; y luego, traspuesto Velázquez ya, de otros maestros españoles: Zurbarán, Murillo, Ribera; de los venecianos Tiziano, Veronés, Tintoretto; de los grandes flamencos: Rubens, Van Dyck, Teniers, Jordaens. Goya, en la final estación, ya nos introduce a la «modernidad». Ya nos deja situados en pleno siglo XIX. Por lo cual, Goya, del siglo XIX ha sido el predilecto. Razón para que tal vez ya no hasta ese punto, llegada que sea la hora del balance de las predilecciones del XX.

IV

EN LAS BODAS DE PLATA

Hora que, en la presente otoñal revisión que nuestra nostalgia de una primavera de hace veinticinco años tiene emprendida, estamos, sin duda en la obligación de avanzar. La experiencia del Museo del Prado se nos ha ido tornando muy ardua, a compás del enriquecimiento de su contenido. Razón de más para que nuestra sinopsis la esquematice a ultranza. Su visita, más desorientadora ante la mayor profusión de viáculos y vericuetos. El forastero en una ciudad puede buscar en su plano la mayoría de los nombres de sus calles y plazas si la que necesita saber está situada en el ensanche. Como está en la maraña del barrio antiguo, vale más que, de momento, sólo se fije en las calles anchas que puedan servirle de punto de referencia; accedido a ella, reemprenderá su investigación en campo más circunscrito y con menos riesgo de perderse. ¿Para qué la explicación nueva, detenerse a dilucidar diferencias y semejanzas entre Brueghel y Bosco? ¿Para qué meterse en cuestiones de familia, sobre la respectiva propiedad de cada uno de los Brueghel del parentesco? Nos basta saber que todo esto desemboca en Teniers, como, a su vez, Teniers en Goya, en el Goya de los tapices, por lo menos.



LOS FUSILAMIENTOS DE LA MONCLOA, por Goya.



BODEGON, por Zurbarán.

Además, la actual revisión, aun conservando la clasificación primera, y que la comprobación del tiempo permite considerar como definitva, puede invertir la dirección de la flecha que señala entrada y salida: nosotros iremos ahora de lo fácil a lo difícil. Y tendremos en cuenta la adquisición de una verdad, lograda en estos últimos años, y que estriba en reconocer que Puossin cuesta mucho más de entender que «el Greco». En 1923 todavía podía considerarse activa en las mentes la habitual formación escolástica, que daba hecha la apología del clasicismo; por modo que, a quien con él se contenta, no le incumbe más esfuerzo que el de seguir. Hoy, al revés: el espíritu del libertinaje romántico ha entrado, favorecido por las tentaciones del menor esfuerzo, en escuelas y academias. Ya se ha vuelto más hacedero para el inmaturo el simpatizar con el movimiento como el dibujante de la cueva de Altamira—o como los niños en sus monigotes—que el abstraer el reposo, captado entre la inevitable movilidad del modelo, a la manera de Rafael o a la de Ingres. Y cosa parecida con el diletante: el delirio de «el Greco» constituye un espectáculo arrebatador a simple vista, mientras que se exige no poca reflexión y no poco estudio para descubrir la pasión que se encierra, púdica, en los intercolumnios de la fachada del Observatorio de Madrid, fábrica del arquitecto Villanueva. Ahora lo que vamos a hacer en estas bodas de plata con la querida Pinacoteca es una a estilo de recapitulación solemne. Quizá algo parecido a aquel breviario de la propia vida, que dicen que hace el náufrago que se ahoga minutos antes de sucumbir. ¿Quién pensará que en el desfile entre gran número de imágenes? Poco ha de ser y breve, pero preñada cada



AUTORRETRATO, por Rembrandt.

una. Esta revisión, que diríamos testamentario, del Museo del Prado puede tener solamente siete estaciones. Dos de ellas se destinarán a Velázquez, dócil el testador a la consigna, que parece oficial dentro del mismo Museo y que ha consagrado, a cada una de las dos obras, bien un altar propio, bien una capilla especial. Dos más, las iniciales, siguiendo el orden que va desde el instinto hasta la inteligencia, entre el caos barroco hasta la *Civitas Dei* del clasicismo, a Goya. Uno, a «el Greco» y a su pasión. Otro, en estrato ya de humanidad, con Velázquez, a Zurbarán, sobre cuya entrada en el clasicismo, por la vía de la objetividad, no habíamos rendido justicia hasta ahora. Otro, en fin, a Mantegna, predilecto, hoy como ayer, en la región o esfera de los Angeles.

V

GOYA, «EL GRECO», VELAZQUEZ, ZURBARAN, MANTEGNA

Antes que el reino de los hombres, zona del humanismo, viene el reino de Cronos, arcilla apenas diferenciada, soberano del Caos; como, a su vez, es el reino de los hombres el que viene antes que el de los Angeles, ya limpios de arcilla. Goya, pintor de Instinto, criatura de la gleba de Fuendetodos, sólo dejó de ser el pintor del Tiempo para ser un pintor de

PAISAJE, por Nicolás Poussin.



PAISAJE, por Nicolás Poussin.





SANTA PAULA EN OSTIA, por Claudio de Lorena.

Historia. Sus raíces de tiempo prehistórico están al aire en las decoraciones de la llamada *Quinta del Sordo,* hasta donde este hombre descendió, en taciturna espeleología, en una época de su vivir en que le había dejado solo una doble viudez y en que le atormentaban las brujas de la sordera, de la primera decrepitud y de la enfermedad. A la vez que su juventud, había desaparecido entonces el mundo de su juventud, aquella Corte de España, poblada de cruda picaresca, pero también de juegos y galanterías. El mundo que rehará su vejez, extranjerizado, burgués, liberal y epicúreo, no había cuajado aún. Entre los dos mundos hay un paréntesis biográfico tremendo. Uno de los plafones del comedor de la *Quinta del Sordo* testimonia del aquelarre de las brujas, presididas por el macho cabrío, con un hábito de fraile. Pero lo que nos da más hondamente, más simbólica y significativamente, la clave del alma goyesca y también del alma de España en este momento es el plafón en que se representa precisamente al Tiempo, a Saturno, devorando a uno de sus hijos. Aquí ni siquiera hay arte casi. La imagen es bárbara, como la de un cartelón de barraca de feria. Pero la lucidez de la conciencia de quien la pintó así—de quien *se pintó* así—se muestra tal, que nos comunica una especie de escalofrío. ¿Cómo? Aquel instintivo, aquella «bala perdida en tiros de la suerte», aquel producto de los sacudimientos del azar, ¿pudo ser tan consciente, en un momento dado del propio existir, que enlazara el sentido de éste con los grandes mitos de la religiosidad humana? En todo caso, esta representación fué, para el artista, una liberación, una *catarsis.* De tanta prehistoria—estamos a punto de poner: «tanta paleontología»—, ya se sale directamente a la Historia. Saturno devora a sus hijos; pero la memoria de un pueblo no devorará aquellos acontecimientos que le hicieron patria. Menos que ningún otro, aquellos en que la historia no se viste ya de aparato, antes muestra al desnudo la viva entraña popular. Si hace un instante nos encarábamos con el tiempo, ahora estamos con *Los fusilamientos de la Moncloa,* en presencia del Pueblo. Es al Pueblo, al pueblo en su doble significación, como clase social y como sustrato étnico de España, a quien, con un movimiento de disciplinada simultaneidad, a mecánico estilo, los soldados de Napoleón intentan fusilar. Intentan: no pasan del intento. El dinamismo del arte del pintor ha dejado en suspenso, ante nuestros ojos, la cobarde carnicería. La víctima se yergue, se yergue aún, se erguirá a nuestros ojos perpetuamente, por los siglos de los siglos, nunca absuelta, pero nunca ejecutada. Vedla, españoles. Mírale, Hispania. Es vuestro padre y el nuestro, en la misma proporción en que Adán es el padre del linaje humano. Su pecado original lo heredamos todos; pero la dignidad de su estirpe, también... Vamos a ver en las estaciones siguientes, de nuestra celebración de unas bodas de plata con el Museo del Prado, cómo esta larva asciende a plena humanidad, al paso que la Historia se transforma en cultura.

Naturalmente, esto no se podía lograr sin un auxilio de lo alto. ¡Engaño de quienes imaginan que una evolución natural puede, por ejemplo, hacer salir la Palabra humana del Grito zoológico! Para que el más sociable de los vocativos se transforme en un sustantivo es indispensable la intervención activa, no ya del hermano, que está en la misma alcoba, sino del Señor, que está en los cielos. Las llamas del fuego, obsequio del Espíritu Santo, son las encargadas de metamorfosear a aquellos infelices, a aquellos caricaturescos hijos de madre, que «el Greco» pintó, en una tira larga, reunidos paradójicamente en asamblea. Paradójicamente, porque la morfología dimensional, que pareciera impuesta por el asunto, hubiera sido más bien, se comprende, la apaisada, la que da espacio para alojar a una muchedumbre, mientras que en lo alto sólo hay que dar lugar a unos resplandores... ¡Ah! Pero es que, para «el Greco», estos resplandores son los protagonistas. En *El entierro del Conde de Orgaz,* todavía la división entre el cielo y la tierra puede ser distribuída con cierta imparcialidad cada uno de estos elementos, gravitando hacia lo que le atrae: las gentes de abajo, dirigidas hacia la tumba; el mundo celeste, centralizado por la Gloria. En la Pentecostés la partida es desigual. Lo celeste es lo de menor anatomía, pero es lo de fisiología más poderosa. La función aquí no sólo sobrepasa al órgano, sino que lo humilla. Contemplad cómo el color, elemento musical, ha deformado aquí la línea, elemento racional y arquitectónico. El camino que ha de llevar la bestia al Angel está abierto. Pasa a través del hombre. Que, en un punto dado, este hombre sea el Hombre-Dios, vamos a verlo en el más humano de los artistas. Vamos a verlo en Velázquez, en una de las dos estaciones comprometidas para nuestra revisión.

Del *Cristo en la Cruz* de Velázquez, dos versiones emotivas se han puesto frente a frente. Un historiador de la filosofía moderna en España, José Luis Aranguren, ha subrayado la oposición entre el patetismo, colgado a la obra de Velázquez por Unamuno, y la otra interpretación en serenidad, hallazgo de lo que se pensó en la abrileña visita de las Tres Horas. Según la una, Velázquez representó la agonía del Cristo. Esta versión enlazaría esta obra, bajo la cual ha colocado el Museo una especie de altar propicio a las devociones con los «Santos de palo», de las tallas policromas españolas, honor y escándalo a la vez de nuestra barroca piedad. Para la otra versión convendría evocar la doctrina de la Resurrección de la carne; con mayor precisión, la doctrina de los Cuerpos Gloriosos. Este cuerpo del Señor, no sabemos si ahora vivo o muerto, pero nunca agonizante, está imbuído de majestad tranquila, porque cada uno de sus órganos y hasta cada una de sus fibras saben que resucitarán: lo sabe la cabeza como el corazón, lo sabe el vientre cóncavo como las manos llagadas. Pero no es El sólo, sino cada cuerpo de hombre, el que ha de resucitar, el que tal vez ya oscuramente sabe que ha de resucitar. Por esto, si el crucifijo merece una peana de altar, puede ser que un grupo humano cualquiera, a fuerza de perfección, a fuerza de fidelidad a lo real, merezca una capilla. Una verdadera capilla es lo que se ha destinado a *Las Meninas.* Y Dios sabe si el objeto era insignificante. Unas muchachas que todo hace presumir medio bobas. Una enana, en función de bufonería, menos bella, ciertamente, que el perro tendido a sus pies. Unos domésticos, sin excluir de esta calidad al propio pintor, que en funciones de domesticidad estaba y se representa. No hay, empero, ni servidumbre, ni monstruosidad, ni bobería, que puedan borrar del ser humano esta nobleza que le confirió el que un día unas lenguas de fuego pudieran descender sobre cráneos de mujer y de hombre. El humanismo ostenta aquí su ejecutoria, como el aristócrata declina unos apellidos hidalgos, hasta ante el comisario de Policía, a cuyo cubil le han conducido por embriaguez.

Y esta misma nobleza puede el hombre extenderla a las cosas, a sus cosas, a condición de no dejarlas sumergidas en la naturaleza, en la indecisión musical de un paisaje o en la confusión de una masa distinta, a condición de enumerarlas, discernirlas, distinguirlas, objetivarlas, con recurso a la inteligencia. El *Bodegón,* de Zurbarán, no entrado en el Museo sino en 1940, ha ganado, en este sentido, una primacía conceptual—amén de la que se debe a su pictórica maestría—entre las obras del pintor alojadas aquí. Se recomienda ante el *Bodegón,* de Zurbarán, una estación muy larga. Pero la siguiente, la entrada ya en el dominio angélico, la debida a la Dormición o *Tránsito de María,* gloria de Montegna, puede no ser ya estación, sino éxtasis. Cada contemplación ha sido hasta aquí un ejercicio, una ascesis: ésta puede ser un carisma, una recompensa. Aquí ya se cura cualquier nostalgia.

FIESTA EN UN PARQUE, por Watteau.



EUGENIO D'ORS



LA PENTECOSTÉS,
por El Greco.





A la izquierda: SANTA CATALINA, por Hernando Yáñez.—En el centro: LA INFANTA D.ª CATALINA MICAELA, por Sánchez Coello.—A la derecha: SANTA CASILDA, por Zurbarán.—Abajo: SAN JOSE CON EL NIÑO, por Ribera.

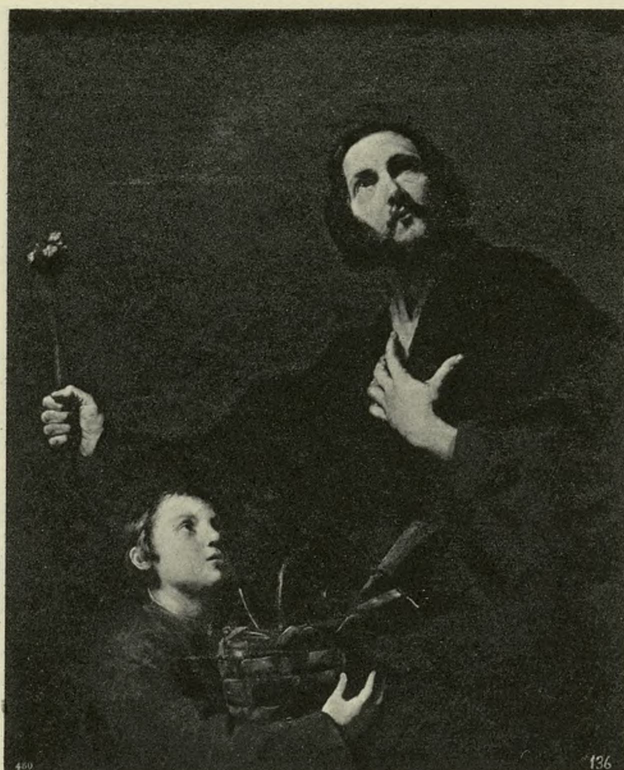


LAS ESCVELAS ESPAÑOLAS EN EL PRADO

POR

E. LAFUENTE FERRARI

Si nos preguntan en qué reside el valor excepcional del Museo del Prado, aquel que le distingue de cualquier otro Museo del mundo, responderíamos sin vacilar: Velázquez y Goya. Nadie podrá conocer la obra de estos dos grandes pintores sin trasponer los umbrales de la gran pinacoteca madrileña. Podemos después preguntarnos cuál es el ideal de un gran museo; responderán unos que este ideal consiste en la selección, es decir, en la reunión del mayor número posible de obras maestras; otros opinarán quizá que, ateniéndonos no a un puro criterio estético de gustadores de la belleza, sino a un programa científico o pedagógico, el museo perfecto será aquel que pueda presentar ejemplos suficientes y completos a través de la historia de la pintura o, al menos, de una de sus grandes escuelas. Tiene nuestro Museo del Prado lagunas importantes e incluso, en lo que respecta a la escuela española, no podemos decir que ofrezca una representación suficiente de todos sus momentos, etapas y épocas; pero lo que da su peculiar carácter al Museo del Prado es la extraordinaria calidad de algunas de sus series y, sobre todo, el número y la importancia, imposibles de hallar en otra parte, de la obra de dos grandes genios de la pintura, tales como el pintor de Felipe IV, Diego Velázquez, y el retratista de cámara de la Corte de Carlos IV y María Luisa, don Francisco de Goya y Lucientes. Esta importancia viene a quedar acrecida por el hecho de que tanto Velázquez como Goya son dos precursores reconocidos, sin disputa, de la pintura moderna, de ese movimiento de renovación estética, que comienza después del romanticismo y llega hasta nuestros días.



La explicación de esta riqueza es bien sencilla: Velázquez fué casi exclusivamente pintor del Rey de España, y Goya, aunque trabajó mucho en encargos extrapalatinos, dedicó una buena parte de su obra al servicio real, como pintor de cámara que era. Así, la colección real atesoró las mejores obras de los dos grandes pintores, y ellas pasaron a enriquecer el Museo del Prado cuando éste, por decisión también regia de Fernando VII, se convirtió en pinacoteca pública. Que nadie pretenda hablar de Velázquez o de Goya, pues, sin conocer las colecciones de Madrid; ya sólo esto sería título suficiente de nuestro primer Museo para acusar su importancia para el conocimiento de la pintura española y, por consecuencia, de la pintura de Europa.

Si enfocamos la visita y el estudio de las colecciones del Museo desde el otro punto de vista total e histórico, entonces nuestra obligación será indicar hasta qué punto el Museo representa bien la escuela española en ciertos aspectos de sus épocas o maestros y cuánto falta para integrar el panorama total de la pintura nacional en las piezas expuestas en sus salas. Cualquiera que sea la simpatía o antipatía que por las cosas de España pueda tenerse, nadie discutirá jamás que la pintura española constituye una de las escuelas más importantes del arte de Europa; cediendo, sin disputa ni regateo, a Italia el primer lugar por la calidad y la maestría, acaso el segundo a Francia, por el número de su producción en ciertas épocas y la influencia avasalladora que, en muchos momentos de la historia de Europa, ha ejercido de manera indiscutida, nadie dudará en poner a España, al menos, en tercer lugar en este breve escalafón de la pintura de Europa. Reconocido esto, aun diremos que el mejor conocimiento de los períodos primitivos de la pintura en España durante los últimos cincuenta años ha aumentado, aún más de lo que en el siglo anterior se creía, la importancia de nuestra escuela. Pues asombra al historiador la intensa producción de pintura en España, en el siglo XV principalmente, y el número extraordinario de obras conservadas a despecho de las destrucciones causadas por la incuria, las guerras y las revoluciones. Si al capítu-



lo de los primitivos nos limitamos, tendremos derecho a decir que en importancia global y de escuela, la escuela de España es la segunda en Europa, después de Italia. Ahora bien; el Museo del Prado fué creado en el siglo XIX, en momentos en que predomina en el arte y en la crítica un prejuicio neoclásico, inclinado a no conceder importancia a los balbuceos del arte medieval. El criterio científico de la segunda mitad del siglo XIX, tan historicista, tan atento a los orígenes y los antecedentes en el estudio del arte, concederá, por el contrario, a los primitivos un lugar primordial en la fijación de las etapas del proceso de las escuelas. Es la época en que se crean en el centro de Europa, con planeamiento científico y con gran abundancia de medios, los museos sistemáticamente organizados, que tratan de alcanzar, como ideal, una colección de obras que sirva de ejemplificación perfecta del proceso del arte, de sus etapas y sus maestros. Cuando nuestro Museo se crea, los primitivos españoles eran algo enteramente despreciado y, por lo tanto, mal conocido. Creaba ello una laguna importante para explicarse en el Prado la evolución histórica de la escuela española; este defecto ha tratado de ser subsanado en los últimos años con adquisiciones más afortunadas que numerosas.

No olvidemos que la historia de la pintura española puede presentar una ejecutoria de antigüedad, por lo menos, de diez siglos. Desde el siglo X podemos hablar con pleno derecho de una escuela española de pintura, aunque, como en todo lo medieval, un criterio estrechamente nacionalista no reflejaría en absoluto la realidad. La pintura, como las artes todas y las letras, se basan en estas épocas en una cultura común para todo el Occidente. Mas, propiamente, dejando aparte la miniatura, que no es materia propia de pinacotecas, la gran pintura mural y en tabla sólo tiene su gran desarrollo en España a partir del siglo XII. Cada vez se concede más importancia a los restos de pintura románica salvada de la destrucción y del desdén de épocas poco historicistas. Pero advertiremos que nuestro interés por la pintura románica ya no está hoy, en 1949, ligado solamente a valores históricos. Por motivos cuya exposición pediría más espacio, la estimación estética de la pintura primitiva es hoy mayor que nunca; no en balde los hombres de nuestro tiempo, en arte y en otras muchas cosas, parecen rechazar el sano y difícil equilibrio de la perfección para, a su vez, balbucir como los primitivos. En España, el Museo de Barcelona, merced al esfuerzo inteligente de unos cuantos y al interés apasionado por la escuela local catalana, logró reunir ejemplares de pintura románica como ningún museo del mundo. El Prado, en cambio, carecía de este atractivo prólogo a sus colecciones; esta falta ha podido ser, afortunadamente, subsanada hace pocos meses con el ingreso en el Museo de las pinturas románicas de la pequeña capilla de Maderuelo, en la provincia de Segovia, que se han instalado en lo que pudiéramos llamar la cripta del Prado, en condiciones muy propicias para la contemplación y hasta para la evocación de época. Tampoco en la pintura gótica puede competir el Prado con las colecciones de Barcelona, aunque, por desgracia, éstas se hallan casi limitadas a ejemplares catalanes y valencianos. No obstante, el Prado posee, merced a adquisiciones no muy antiguas en fecha, algunos retablos góticos de valor singular; citaremos, en primer término, el retablo de Hornija, de la primera mitad del XV. En la vasta ordenación arquitectónica, la serie de escenas de la vida de Cristo desarrollan el programa habitual de estos grandes conjuntos iconográficos, en los que la piedad analfabeta de los fieles humildes podía encontrar la historia devota explicada con elocuente claridad. Desde esta obra se hace patente el favor de la Iglesia y de los reyes para estímulo de la producción de obras de arte; allí, en la tabla central, con la Virgen en trono, con ángeles a la italiana, figuran, como arrodillados donantes, el Rey de Aragón, don Fernando I, y el Arzobispo de Toledo, don Sancho de Rojas, muy su amigo. También en la primera mitad del XV hay que poner el gran *retablo* procedente de La Bañeza, obra del maestro Nicolás Francés, con la historia de San Francisco, de un ingenuo primitivismo, con ecos de Italia. La segunda mitad del siglo XV se caracteriza en la pintura española por la influencia del arte flamenco. Capitales de este momento son algunos pintores dignamente representados en el Museo del Prado, como Fernando Gallego, el jefe de la escuela de la región salmantina, del que el Prado posee su *Cristo en trono*, procedente de la iglesia de San Lorenzo, de Toro. En el *Santo Domingo de Silos en trono*, de Bartolomé Bermejo, nos encontramos ya una obra maestra dentro de su género, asimilación perfecta de las enseñanzas de la pintura al óleo sobre tabla de la escuela flamenca, pero desarrollada con una escala y un sentido impresionante de grandiosidad que son ya propiamente españoles; algo semejante podríamos decir del bello *San Miguel*, en lucha con los demonios, que Post atribuye a Juan Sánchez de Castro. El momento crucial de las influencias flamencas e italianas al advenir el Renacimiento tiene en el Prado, como mensajeros, los retablos procedentes de Santo Tomás de Avila, obra de Pedro Berruguete, maestro castellano, en el que hoy vemos anunciados algunos de los

En esta página ofrecemos tres lienzos de Velázquez. Arriba: EL PRINCIPE BALTASAR. — Abajo: PAISAJE DE LA VILLA DE MEDICIS. — A la derecha: Fragmento de LAS LANZAS.







FAMILIA DE LOS DUQUES DE OSUNA, por Goya.



JUAN BAUTISTA MUGUIRO, por Goya.

caracteres de fuerza, gravedad y sentido dramático de la personalidad humana, que admiraremos después en los grandes maestros del XVII.

La canción de Italia va escuchándose con mayor intensidad todavía, y algunos maestros castellanos, en el tránsito del XV al XVI, se deslumbran por las novedades del arte italiano. De este momento, el Museo del Prado posee, por reciente adquisición, una obra maestra: la *Santa Catalina, mártir,* de Hernando Yáñez, de la Almedina, pintura en la que el exquisito acabado, propio de los primitivos, en la pulida superficie acariciada por el pincel del pintor, se expresa, no obstante, en delicadezas de modelado enteramente leonardesco y en opulencias de caliente color, acaso aprendidas en Venecia. De la oleada de italianismo que nos invade en el siglo XVI dan muestra en el Museo del Prado los cuadros de los Juanes, padre e hijo, especialmente la *Santa Cena,* casi un pastiche italiano; o el bello y reposado icono del Salvador, o bien la tabla rafaelesca del toledano Pedro Machuca, conocido como gran arquitecto del Renacimiento español. Esta etapa manierista de la pintura española en el XVI no es la mejor representada en nuestro Museo, que carece de pinturas de los maestros andaluces; perc, dentro de esta misma corriente, puede presentar el Prado algunas muy bellas obras del exquisito y arcaizante Luis de Morales, «el divino», artista extremeño que perpetuó, a través, según parece, de una larga vida, fórmulas exquisitas de pintura devota, que son la contrapartida española de la intensidad religiosa de «el Greco». Tampoco la escuela de El Escorial tiene cumplida representación en el Prado, aunque no falta una bella y muy italiana tablita de Navarrete, «El mudo», uno de los precursores del naturalismo español en la segunda etapa de su producción, que puede estudiarse en el Monasterio de El Escorial. En cambio, la galería iconográfica de personajes reales que se contemplan en las obras de Alonso Sánchez Coello y de Juan Pantoja constituyen una viva lección de historia y a la vez ejemplo de la manera digna y severa de comprenderse el retrato por los pintores españoles: allí, Felipe II, representado de muy otra manera que lo pintó Tiziano en los años juveniles del Rey prudente; su hijo, el Príncipe don Carlos, uno de los personajes que ha hecho gastar más tinta a los historiadores; las bellas Infantas, hijas de Isabel de la Paz, Clara Eugenia y Catalina, sin faltar el que se cree autorretrato del propio artista, sobria y sentida cabeza de innegable profecía velazqueña. En esta encrucijada de la pintura española que supone el último tercio del XVI, cuando las modas del manierismo se agostan y se prepara en Italia y en España la inquietud precursora de una revolución pictórica, la figura inquietante y eternamente discutida de «el Greco», al que consideramos español porque, como dijo el poeta, España, o sea Toledo, le dió *mejor patria,* donde empezó a alzarse a la grandeza y a la eternidad. El visitante del Museo del Prado completa siempre su estudio de las salas del Museo con un viaje a Toledo, ciudad que, a despecho de tantos despojos, todavía conserva algunas de las obras maestras de este extraño pintor cretense, expresionista, apasionado, ebrio de luz y de colores exasperados y musicales, en un momento en que todavía las gentes permanecen presas de la superstición de la línea perfecta. La sala de «el Greco» en el Prado, sin contener ninguna de las obras más universalmente famosas del artista, está suficientemente nutrida para representar los aspectos tan diversos del genio de Domenico Theotocópuli. Una obra de su primera etapa española, el *Cristo muerto en brazos de su Padre,* nos hace ver la relación con Tintoreto y el comienzo de aquellas deformaciones, que habrán de exacerbarse con el tiempo en su pintura. La *Resurrección de Cristo,* la *Crucifixión* y la *Pentecostés* son obras de una rara intensidad de expresión y de color en la tendencia paroxística de su época avanzada. Y entre ambos extremos, algunas pinturas menores y exquisitas: la *Anunciación,* tan italiana y casi diríamos tan bizantina; el *San Andrés con San Francisco,* diálogo místico que nos lleva a pensar en los textos de los grandes escritores religiosos de su época, y la inolvidable serie de retratos, de los que, sin ser el mejor el *Caballero de la mano al pecho,* se vió convertido por los escritores del 98 en un símbolo del hidalgo castellano de aquella época y del espíritu español de su tiempo. Con todo, son preferibles, como pintura, algunos otros retratos de «el Greco» y muy singularmente el llamado *Retrato del médico,* acaso el doctor Rodrigo de la Fuente.



SAN JERONIMO, por Valdés Leal.

La gran sala central del Prado presenta una antología casi perfecta de la pintura española en el momento en que, en la transición al XVII, empieza su vuelo creador, su definición como gran escuela del barroco pictórico en Europa; ahora el genio español va a expresar su visión del mundo en las ásperas imágenes devotas, llenas de grandiosidad humana y fuerza realista. Así se manifiesta en las pinturas de Ribalta, el precursor del tenebrismo naturalista español (*Visión de San Francisco),* continuado por la obra de su seguidor, el setabense Jusepe Ribera, quien, partiendo del violento claroscuro tenebroso, acabará en un pintor de claras diafanidades y de rica paleta colorista. En el Museo del Prado, su *San José con el niño,* la *Visión de San Francisco,* el *Santiago el Mayor* y, sobre todo, el *San Andrés,* de vigorosa factura insuperable, nos muestran al Ribera tenebroso; el *Martirio de San Bartolomé,* obra capital, muestra ya la tendencia a escenas con fondo de aire libre, lo mismo que la insólita representación del *Sueño de Jacob* en un paisaje diurno; sus dos *Magdalenas* penitentes, la *Trinidad* o el *Isaac y Jacob* son

obras de un Ribera colorista, que ha superado ya su etapa caravaggesca. La fase tenebrosa es común a Ribera, a Zurbarán y al Velázquez de los comienzos; si el Museo del Prado no es especialmente rico en pinturas de Zurbarán, uno de los valores más admirados de la escuela española en este momento, por la robusta plasticidad de sus figuras y su sentido del volumen y su intensidad expresiva, los dos cuadros de *Visiones de San Pedro Nolasco* dan, no obstante, una idea muy justa de lo mejor del arte zurbaranesco, mientras *El pintor ante el crucifijo* es una de las más intensas imágenes religiosas creadas por el arte español de la contrarreforma. Mas no olvidemos a la bella y majestuosa *Santa Casilda*, pintada con rica paleta de azules y rojos, que avanza majestuosa como una dama de Lope o de Tirso de Molina.

Cuando llegamos a esta altura, es Velázquez el que nos sale al paso. Este hidalgo sevillano, de origen portugués, que vino a ser pintor de cámara y amigo del Rey poeta, nuestro Felipe IV, es siempre la máxima revelación para el que por primera vez visita el Prado. La colección de nuestro Museo representa casi íntegramente la obra del gran maestro de la pintura española, desde su etapa juvenil y tenebrosa, representada por la *Adoración de los Magos*, a los retratos reales, ejecutados en Madrid en serie inolvidable: Infante don Carlos, Rey Felipe, de joven; Infante don Fernando, Príncipe don Baltasar, Reina Mariana, Infanta Margarita. El Prado nos muestra, como impresionante documentación, y en pinturas que son obras maestras del retrato de todos los tiempos, aquella Corte de príncipes graves, de Austrias melancólicos, en los que apunta la excesiva selección de una raza demasiado pura, es decir, demasiado viciada por entronques consanguíneos. En estos retratos, todos los matices, desde la austera gravedad de los negros trajes de los comienzos del reinado a la espléndida gama de la última época del maestro—los platas y bermellones del retrato de la Infanta Margarita—, pasando por la rica y entonada paleta de los retratos ecuestres. Junto a esta galería impresionante, las obras maestras de la composición en el pintor: *Las lanzas*, en primer término, escena de victoria española con paz generosa, el cuadro de historia más notable y vivaz de todos los tiempos, y ya en la última época del maestro, escenas de tipo más íntimo, en las que la paleta del pintor aspira a captar, con técnica impresionista, la poesía de la atmósfera, la luz de interior, captada con sutil actitud impresionista: *Las Hilanderas* y *Las Meninas*. Para dar variedad a esta serie de obras maestras del pintor de Felipe IV, anotemos que el Prado conserva también la efigie del Crucificado, el llamado *Cristo de Velázquez*, nobilísima y dramática imagen, a la que Unamuno dedicó su gran poema. Y para anunciarnos la sensibilidad moderna, ahí están los dos paisajes, de un lirismo tan delicado y sobrio, de la villa de Médicis, en Roma, de los que parece haber salido el arte de un Corot.



BAILE EN MASCARA, por Luis Paret.

El impresionante ejemplo de Velázquez crea una escuela de retratistas de corte, que prolonga Carreño de Miranda, del que el Prado guarda sus efigies del degenerado *Carlos II*, tratado por el pintor con una veracidad sin adulación, y de su madre, la Reina doña Mariana, la que Velázquez pintó de joven como una muñeca, envarada en sus galas de pompa cortesana, y ahora representada con sus monjiles tocas y su pálida faz melancólica.

Buenos ejemplos guarda el Prado también de la pintura de Alonso Cano, especialmente sus dos *Maternidades*—Vírgenes con niño—y su *Milagro de San Isidro*, obras que están más cerca del arte de un Velázquez en su técnica sobria y contenida que del arte de Murillo. Para saber qué pintor es Murillo es preciso ir a Sevilla; pero unos cuantos cuadros del maestro representan en el Prado su arte dulce y sentimental, poco de moda actualmente, pero sutil y delicado de paleta y de toque en los mejores momentos de su carrera; entre los mejores Murillos del mundo hay, sin duda, que colocar los dos medios puntos del Prado, representando la *Visión del Patricio Juan*, concebida como una escena de interior, familiar y cuotidiana, y la *Visita del Patricio y su mujer al Papa Liberio*, que poseen delicadezas de color y soltura de ejecución que recuerdan a los venecianos y, en cierto modo, anuncian ya a Goya. En realidad, Murillo revela en su arte el segundo momento del barroco, aquel en que predominan los caracteres más externos de pompa decorativa y de expresión sentimental. Es éste el mejor momento para la escuela de Madrid, cuando entre Velázquez y Lucas Jordán florece la pintura cortesana en una serie de brillantes maestros, dedicados principalmente al cuadro religioso, en creaciones que aparecen en su alegre colorismo y en su grata paleta muy influídos por las lecciones de los venecianos y de la escuela de Rubens; Francisco Ricci o Claudio Coello son pintores de corte de este momento. Del último las dos grandes composiciones que se llamarían a la italiana «santa conversación»—*Virgen y niño con virtudes y santos* y *Sagrada Familia con San Luis, Rey de Francia*—pueden contar entre sus obras más conseguidas dentro de la pintura de altar. Junto a ellas, Mateo Cerezo—*Desposorios de Santa Catalina, San Agustín*—, Herrera el mozo, Antolínez o Escalante son brillantes ejemplos de coloristas madrileños en el momento final del barroco. Otros maestros menores españoles, como Arellano o Bartolomé Pérez, especialistas en flores; Pareja, discípulo de Velázquez; Donoso o Palomino, tienen también obras representativas en el Prado, que algo puede darnos también a entender del arte de Valdés Leal, el más despeinado y violento pintor sevillano, gran colorista y desigual dibujante, pero cuyo *San Jerónimo* es excelente trozo colorista que nos recuerda al maestro en sus mejores momentos: los del Hospital de la Caridad sevillana, sobre todo.

Del siglo XVIII, la centuria académica, el Prado posee buenos trozos de pintura de Menéndez, el especialista en bodegones de cuidada factura, la que podría hacerle digno del apodo de «Chardin español». Obras de Bayéu o de Maella nos dicen lo que fueron en nuestro país los buenos discípulos de la Academia, y las obritas de Luis Paret—*Carlos III comiendo* o *Baile de máscaras*—son rendijas para ver representado también en la pintura española ese aspecto del XVIII, amable, irónico y festivo, tan frecuente de encontrar en la escuela francesa. De aquí a Goya, el maestro, que entre el XVIII y el XIX realiza, por obra de su genio, la hazaña de unir la tradición española de Velázquez, a través de la enseñanza de la Academia, con la más aguda y exacerbada sensibilidad pictórica moderna. Goya es todo un mundo, el que va desde sus retratos dieciochescos—los *Duques de Osuna*, la señorita *Arias de Enríquez*—, o la visión popular y colorista de sus cartones para tapices, que llenan tres salas deliciosas del Museo del Prado, a la exasperada visión expresionista de sus *pinturas negras*, las que ilustraron los muros de su propia casa, la Quinta del Sordo. Goya quiere ser hombre del XVIII en la aporcelanada figura de la *Maja desnuda*, digna de un discípulo de Mengs; tiene presente a Velázquez en sus retratos reales—efigies ecuestres de Carlos IV y María Luisa—, y en ellos encuentra pretextos para mostrar los extremos de su variada y rica paleta, desde los calientes tonos del *Carlos IV, con uniforme de coronel*, a la sobria entonación impresionista de la *María Luisa, con mantilla negra y lazo rosa*. Como retrato colectivo, pocos habrá en el mundo que puedan rivalizar con aquella impresionante hilera de príncipes que es la *Familia de Carlos IV*, página pictórica de primer orden y documento psicológico insustituíble. Posee el Prado algunos de los más violentos cuadros de Goya como pintor de la guerra—*Ataque a los mamelucos del Dos de Mayo* y *Fusilamientos de la Montaña*—, con trozos de una valentía en la técnica y en la subjetividad de la representación no superados por las más avanzadas escuelas de vanguardia. Aunque en pequeño, algunos ejemplos hay de Goya como pintor de cuadros de gabinete, de asuntos trágicos o misteriosos; así, las pinturas sobre hojalata tituladas *La degollación* y *La hoguera*. Un reciente legado ha hecho entrar en el Prado dos obras de la última época de Goya, pintadas en Burdeos, que completan felizmente la representación del gran pintor en nuestro Museo; el *Retrato del banquero Muguiro* está concebido con un acento moderno, nuncio de las síntesis que integraron la pintura en el llamado tercio del siglo XIX, y la llamada *Lechera de Burdeos* es obra de una delicadeza de toque y una pincelada casi divisionista que nos recordarán, también con cincuenta años de anticipación, la técnica y el concepto de los impresionistas franceses.



CONDESA DE VILCHES, por Federico Madrazo.

El Prado fué instituído con la intención de terminar en Goya, o sea, de no trasponer los umbrales del siglo XIX; algunos legados recientes han hecho avanzar en la nueva centuria las colecciones del Museo; así, podemos ver ahora representada la pintura neoclásica de un José de Madrazo, que en su retrato del primer conde de Vilches está ya muy próximo a la sensibilidad romántica; Federico de Madrazo, hijo de José, pintor de cincuenta años de historia española, retratista de la Corte isabelina, tiene en el Museo su retrato de la condesa de Vilches, obra de 1853, que puede considerarse maestra dentro de su género. Del tercer Madrazo de la dinastía, Raimundo, pintor de moda en París en el último tercio del XIX, hay en el Prado, por legados diversos, un grupo de obras que representan bien su arte. Y este recorrido a través de la pintura española, en la gran pinacoteca madrileña, ha de terminarse, por el momento, con el grupo de obras de Mariano Fortuny, el virtuosista prodigioso, colorista malogrado, que hubiera podido llegar, de haber vivido, a las más avanzadas soluciones de la pintura luminista de su época.

Sus *Paisajes* a la acuarela y su *Desnudo*, de prodigiosa ejecución diminuta, son prueba de unas dotes que sus contemporáneos juzgaron excepcionales, y a las que nosotros, aun hoy y en el propio Museo, debemos hacer justicia.

Desde las pinturas de Maderuelo, la pequeña ermita románica del XII, con su acento bizantino y su grandiosidad decorativa, a la inverosímil tablita de Fortuny que acabamos de mencionar, el Prado nos ofrece lecciones pictóricas que abarcan no menos de siete siglos de arte europeo, contando en este dilatado recorrido la obra casi completa de dos genios de la pintura, tan indestronables como Velázquez y Goya lo son. No es mal balance.

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI



D.ª MARGARITA DE AUSTRIA, por Velázquez.

PINTURA ITALIANA

DIBUJOS DE GOYA XCVII · XCV · XCVI · XCIV · XCIII · XCII · LXXXVIII · XCI · XC · LXXXIX

LEGADO DE FERNANDEZ DURAN

PINTURA ESPAÑOLA

LXXXVII · LXXXVI · LXXXV · LXXIX · LXXX MENGS · LXXXI · L. JORDAN · LXXXIV · LXXXIII · LXXXII

SIGLO 18 PINTURA ITALIANA

PLANTA ALTA

VERONES · TINTORETTO · LAS MENINAS · VAN DYCK · JORDAENS

PINTURA ITALIANA II · III · IV · V · VI · RAFAEL · VII · VIII · TIZIANO IX · X · VELAZQUEZ XI · X · XV · XIII · XIV · RUBENS XVI · XVII · XVIII

GRECO XXX · XLV

RUBENS Y SU ESCUELA XLX · XX · XXI · XXII · XXIII

ENTRADA · I · XXIV · PINTURA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS 15 A 17 · XXV · XXVI · XXVII · XXVIII · XXIX · XXXVIII · XXXIII

GOYA XXXII · XXXI · TIEPOLO · V. LOPEZ XXXIX

XL · XLI · XLII · XLIII · XLIV · PINTURA FLAMENCA Y ALEMANA · SIGLOS 15 Y 16

GOYA XXXIV · XXXV · XXXVI · XXXVII · XXXVIII · GOYA

PLANTA PRINCIPAL

PINTURAS ROMANICAS

CARTONES DE GOYA LVII · LVI · LV · LIV · LVII · PINTURA FLAMENCA Y HOLANDESA DE LOS SIGLOS 15 A 17 · LIX · LX · LXI · LXII · LXIII · LXIV · LXV · LXVI · LXVII

ESCULTURA · ESCALERA · XLV · LIII · LXVIII · LXXIX

ENTRADA · LII · LI · RETABLOS L ESPAÑOLES · PINTURA FRANCESA XLIX · XLVIII · XLVI · XLVI · PINTURA ESPAÑOLA SIGLO 16 LXXV

LXXIV PINTURA DEL SIGLO 17 · LXIX · LXX

OFICINAS · LXXVI · LXXVII · ENTRADA · LXXIII TESORO DEL DELFIN · LXXII PINTURA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS 16 Y 17 · LXXI ESCULTURA

PLANTA BAJA

■ ASCENSORES ○ SERVICIOS DE LAVABOS Y W.C.

EL MVSEO DEL PRADO

NOTICIA HISTORICA

ESCUELAS ITALIANAS

AMERICA EN EL PRADO

POR

F. J. SANCHEZ CANTON

Al escribir sobre el Museo del Prado asalta el temor a la caída en el tópico. El encomio de sus riquezas incomparables se ha hecho con saber y abundancia tales que a todo hombre cultivado ha de sonar cuanto se diga a cosa añeja y sabida, de inútil y cansada lectura. Y si se pretende rehuir sendas trilladas, puede incidirse en prolijidad erudita. En el trance, opto por desechar recelos y decir acerca de nuestro máximo tesoro artístico lo que fluya por los puntos de la pluma.

Por dirigirse estos párrafos, por modo preferente, al mundo que ultramar habla nuestra lengua—quiérase o no, molde de una sensibilidad común en tantas facetas—, repetiré mi advertencia acostumbrada al hispanoamericano que visita por primera vez el Prado: «Estás en casa propia. Pintores, temas, fisonomías, no pueden serte extraños. Nacieron cuando éramos unos. De entonces data también la entrada de casi todos en el acervo nacional. Adornaron los más los palacios de los reyes de las Españas o sus fundaciones, como El Escorial, y por eso, durante siglos, influyeron sobre la sensibilidad de nuestros mayores.

No cabe que visites el Prado con la curiosidad frívola de quien recorre una colección artística formada científica o millonariamente, sino con la devoción morosa de quien pasea salones familiares cargados de memorias entrañables, a la procura de claves para descifrar preferencias congénitas.»

La advertencia, acogida, en ocasiones, como artificio retórico, pronto, confesándolo o no, se ve confirmada, cual si resonasen ecos múltiples al chocar las impresiones con las paredes del alma.

Comprendida la visita al Museo del Prado a través de este prisma hispánico, adquiere dimensión espiritual inesperada. Cuanto colabore al mejor conocimiento de sus tesoros añadirá significación preñada de valores para todos nosotros.

Con el fin de que estas páginas sirvan de acicate para la visita al Prado, o de recuerdo de ella, se organizan, haciendo seguir a noticias históricas, una reseña del fondo pictórico italiano, por vía de muestra, y unas notas referentes a la relación concreta de nuestro gran Museo con América.

NOTICIA HISTORICA

Ejemplos italianos desde el siglo XVI, votos formulados por artistas y aficionados en el XVII y en el XVIII y la entonces estilada imitación de lo francés sirvieron de antecedentes mediatos e inmediatos para que se fundase el Museo del Prado.

Por caso que sorprende, aunque la Historia pueda explicarlo, estaba reservada a un monarca de dotes tan poco laudables como las que «adornaron» a Fernando VII la gloria cierta—única que puede reconocérsele—de haberlo fundado.

Habilitóse para la instalación el grandioso edificio neoclásico que, desde los últimos años de Carlos III, se construía en el Prado de San Jerónimo para albergue de las colecciones de los tres reinos de la Naturaleza; por ello, levantado en contigüedad con el Jardín Botánico, aunque sospecho si el culto, narigudo, terco y virtuoso monarca habría discurrido que su ámbito fuese compartido con las Bellas Artes, porque lo mismo había dispuesto al entregar la casa de Goyeneche en la calle de Alcalá para ambos destinos, según se declara en la inscripción latina de su portada, que tradujo así Iriarte:

«Albergó Carlos con augusto pecho
Naturaleza y Arte bajo un techo.»

Este destino dúplice puede explicar particularidades de la construcción, que no son de este lugar.



PASMO DE SICILIA, por Rafael.



SAGRADA FAMILIA, por Rafael.

Tampoco entran en él minucias de los anales del Prado; sobra con decir que se abrió a la visita del público el 19 de noviembre de 1819, reducido a las salas que rodean la rotonda de la planta principal, y que nueve años después se reinauguraba con ampliaciones. De estos principios, y tras épocas de signos muy diversos—ninguna tan azarosa como la del trienio 1936 a 1939—, se ha llegado al esplendor actual.

A quienes gusten de los datos estadísticos, se dirá que en el primer *Catálogo del Museo*, que es el de 1819, constan trescientos once cuadros; en el de 1928, el número asciende ya a setecientos cincuenta y siete, y en el que hace pocos días que ha salido al público, que es el trigésimo de los oficiales, se registran, expuestas, mil setecientas sesenta y una pinturas, y catalogadas, sin exponer, otras quinientas veintinueve. Todavía hay que sumar los centenares que están fuera del Museo por depósito en Embajadas, Legaciones, museos de provincia, iglesias y departamentos de varios ministerios, y se calculará la riqueza ingente que posee el Prado. Y adviértase que, de momento, sólo nos fijamos en la cantidad, y en Arte la calidad es lo que realmente cuenta.

ANUNCIACION, por Fra Angélico.





Es justamente en este aspecto en donde reside la característica de nuestro Museo. Aventájanle varios en diversidad de fondos; otros tienen primacía sobre él por más científica amplitud, al no encontrar época ni escuela sin representación en su catálogo; incluso alguno se le acerca en abundancia de obras maestras—Viena, por ejemplo—; pero en ninguno se da tal profusión de joyas pictóricas y, sobre todo, la ausencia de cuadros que pudieran llamarse «de relleno». Explícase selección tan depurada por las circunstancias históricas que contribuyeron a formar la pinacoteca, que es, en realidad, la galería artística de una familia en la que se dió la constante afición y el persistente buen gusto pictórico durante más de tres siglos. Y téngase por sabido que esta familia fué en tales centurias poderosa y rica. Es inútil añadir que me refiero a los reyes de España.

Si hubiere de hacerse un juicio riguroso de las escuelas pictóricas nacionales en el período clásico, se colocarían cuatro en primera línea: Italia, Flandes, Holanda y España. Esto es, que sólo una de ellas—Holanda—quedó, por vicisitudes históricas, fuera del mundo donde dominaban o influían poderosamente nuestros monarcas. Y esta realidad histórica se lee con claridad palmaria en las colecciones del Prado; hasta en esto exponente del pasado español.

Dióse la extrañeza de que el cambio de dinastía, sobrevenido en la raya del siglo XVIII, no quebró la línea coleccionista; los reyes Borbones siguieron siendo compradores afortunados y certeros de pinturas y, lo que es más de estimar, procuraron colmar diversos vacíos de las series austríacas, pues aparte del natural ingreso de obras francesas, gustaron de Murillo, paisajistas y costumbristas flamencos del siglo XVII y destinaron recursos a adquirir los pocos cuadros holandeses que poseemos.

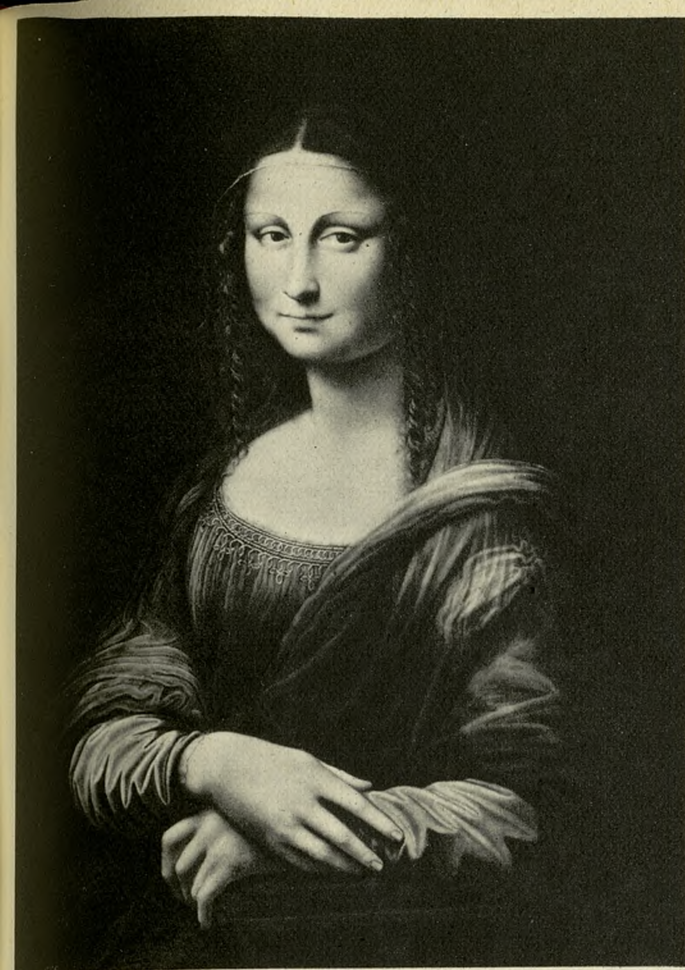
A una de las reinas del siglo XVIII, Isabel Farnesio, segunda mujer del primer Borbón de España, Felipe V, se debió la entrada de la colección de escultura clásica, género artístico apenas representado en Madrid y en los Sitios Reales hasta aquel tiempo.

El propio rey fundador del Prado, Fernando VII, adquirió pinturas notables cuando todavía era príncipe, con lo que, sin exageración, puede sostenerse que—si se consiente la violenta metáfora—«el peso específico» del Museo del Prado lo han dado las colecciones reales.

Cuanto va dicho no intenta ocultar ni subestimar los fondos que ha allegado el Museo en los ciento treinta años de su vida. La incorporación del llamado Museo Nacional de Pintura y Escultura, o de la Trinidad, aportó gran número de obras provenientes de los conventos suprimidos, y legados, donativos y adquisiciones enriquecieron y enriquecen, de cuando en vez, sus tesoros: los nombres de Errazu, la duquesa de Villahermosa, Bosch, marqués de Niebla, Fernández-Durán, conde de Cartagena, duque de Tarifa, Cambó, conde de la Cimera, Zayas y conde de Muguiro, por citar los más significativos, serán por siempre recordados en el Prado con gratitud. No es desdeñable tampoco el volumen de las compras hechas, así por el Estado con destino al Museo como por su Patronato; pero una anécdota personal aclarará la proporcionalidad entre unos fondos y otros: En libro que sale en estos mismos días he procurado dar una impresión global de las riquezas del Prado en tres centenares de láminas; al revisarlas, advierto que dos tercios corresponden a obras que fueron de las colecciones regias, y el otro se



EL TRANSITO DE LA VIRGEN, por A. Mantegna.



LA GIOCONDA, por Leonardo Vinci.

reparte entre la de conventos suprimidos y las ingresadas mediante donativo, legado o compra. ¿No resulta elocuente la proporción?

Las notas caracterizadoras de la historia del Museo y de sus fondos deben terminarse indicando: que el Museo comenzó por ser propiedad regia, y por ello se denominaba real y lo dirigía un Grande de España; cuando la revolución de 1868 pasó a ser propiedad de la Nación y gobernado por pintores; era y es dependencia del Ministerio de Fomento primero y de Instrucción Pública, luego de Educación Nacional desde 1939. En 1912, la creación del Patronato trajo impulsos para la ampliación del edificio y para la renovación de las instalaciones. En 1918 se interrumpió la tradición y fué nombrado director un historiador del Arte, don Aureliano de Beruete y Moret, si bien se mantuvo un pintor en la Subdirección, don Fernando Alvarez de Sotomayor, que sustituyó a aquél en 1922. El período fecundo de la renovación del Museo fué cortado por la guerra civil; los riesgos y azares sufridos entenebrecerían estas páginas. Cruzado el cabo difícil, se anudó la historia de la casa, y la protección decidida del Caudillo y de su Gobierno no regatea recursos para que prosigan las mejoras—eliminación de materiales combustibles, reforma de la escalinata y nuevo ingreso en la planta baja; instalación de una muestra de pinturas murales románicas, etc., etc., por no enumerar más que algunas de las ya realizadas.

LAS ESCUELAS ITALIANAS EN EL PRADO

Quizá no hay demostración más convincente de muchos de los asertos consignados en las páginas anteriores que el examen de los fondos italianos del Museo.

Considerada Italia desde el Renacimiento por maestra en el arte, y siendo los reyes de España, en los grandes siglos, señores de comarcas importantes de ella, la venida frecuente de pintores y, sobre todo, de pinturas de allá no necesita razonarse prolijamente.

Hay que observar, sin embargo, la carencia, hasta poco ha casi total, de cuadros prerrafaelistas. Mientras no entró en el Prado el donativo espléndido de don Francisco Cambó, reducíanse los primitivos italianos a dos soberbias muestras, apenas sin cortejo. ¿Por qué nuestros reyes del XV y del XVI, entusiastas conocedores de la pintura de Flandes, no gustaron de la de Italia «cuatrocentista»? ¿Por qué nobles y prelados mecenas, que iban a Roma, no traían apenas tablas para sus fundaciones? Quede registrada la observación sin hipótesis que la explique.

Hoy, gracias al donativo de Cambó, el núcleo de los primitivos italianos del Museo tiene entidad y variedad innegables.



DANAE, por Tiziano.



LA GLORIA, por Tiziano.

EL EMPERADOR CARLOS V, por Tiziano.





MOISES SALVADO DEL NILO, por Veronés.



EL JARDIN DE LAS DELICIAS, por El Bosco

Abren la colección dos tablas con fondo de oro—que origina deliciosas transparencias y da suntuosidad—pintadas a mediados del siglo XIV; representan pasajes de la vida de San Eloy, orfebre. Su clasificación más aceptada es la de adscribirlas a Tadeo Gaddi, florentino, que murió en 1366, por más que el gran crítico Bernard Berenson pensó en algún tiempo si serían de Pietro Nelli, florentino también, que sobrevivió a Gaddi.

Un salto de más de medio siglo nos lleva a una obra excepcional, de un arte en el que ya apuntan novedades: la maravillosa *Anunciación*, de Fra Angélico de Fiésole, obra maestra, de belleza y perfección seductoras. Traída a España a principios del siglo XVII, pocas joyas pictóricas le exceden en valor.

Y si no dista en el tiempo, está muy lejana en significación la hermosa tabla de Giovanni dal Ponte, que fué tablero de una arca de novia o «cassone», florentina asimismo, donde vemos la representación de las Siete Artes Liberales, cada una de las cuales acompaña a uno de sus más calificados cultivadores. La Astronomía y Tolomeo, la Geometría y Euclides, la Aritmética y Pitágoras, la Música y Tubalcaín—su inventor—, la Retórica y Cicerón, la Dialéctica y Aristóteles y la Gramática con Prisciano o con Donato; ejemplo acabado de aquella pintura humanística, tan abundante en el Renacimiento, y de la que el Prado carecía.

En la misma dirección, pero de más hondo sentido e incomparable importancia, es la serie de tres tablas—completada por otra de un coleccionista inglés—que narra la historia de Nastagio degli Honesti, según la refiere Bocaccio en su *Decameron;* uno de los pintores más espirituales y enérgicos del siglo XV, florentino, Alesandro Botticelli, entró con ellas en el Prado, aportando con su arte apasionado y exacto la interpretación plástica de una obra literaria tan poco frecuente en el tesoro artístico español.

También de la segunda mitad del mismo siglo es la admirable tabla *El tránsito de la Virgen*, de Mantegna, que fué adquirida, con otras piezas singulares, en la almoneda de Carlos I de Inglaterra; a la precisión del dibujo y a la caracterización de los personajes se une la calidad sorprendente del paisaje, con luz plateada, de modernidad increíble.

Las demás obras importantes de Italia entran ya en la centuria décimosexta, y dos sendas principales abiertas en su producción pictórica asombran a quien estudia el Prado; la dirección romana, encabezada por una cantidad de cuadros de Rafael—con el mejor de sus retratos masculinos, *El Cardenal*, con *La Sagrada Familia del Cordero*, firmado en 1504, y con composiciones de la trascendencia de la *Virgen del pez*, *La perla*, el llamado «Pasmo de Sicilia»—, seguida por pinturas de Julio Romano y otros, llegando a la plenitud renacentista de «las arquitecturas pictóricas», si se admite la frase, de Andrea del Sarto, y la dirección, veneciana, que constituye uno de los orgullos más legítimos del Museo.

No quiere esto decir que falten ejemplares excelentes de otras escuelas de Italia, como la milanesa—con Luinis magníficos y con la copia con variantes, tardía pero magistral, de *La Giocconda*, de Vinci—, o la parmesana, en la que los dos cuadros de Coorregió se acompañan con tablas valiosas de Parmiggianino; pero sí que no pueden rivalizar con los lienzos que de Venecia vinieron por adquisición de Carlos V, de Felipe II y de Felipe IV. No hay apasionamiento en proclamar que, en muchos aspectos, la pintura veneciana cuenta en el Prado con obras que no cabe reemplazar por otras conservadas en su tierra originaria.

Del maestro de Tiziano y, en realidad, de la pintura moderna, Giorgio de Castelfranco, posee el Museo un *Sacra conversazione*, prodigio de color y de sensibilidad, y del discípulo, la más variada y deslumbradora colección que acaso quepa contemplar. No vino a España Tiziano; mas sus servicios al Emperador Carlos V y a Felipe II fueron dilatados, y las mercedes que les debió tan reiteradas que la flor de su producción puede decirse que se acumuló en España.

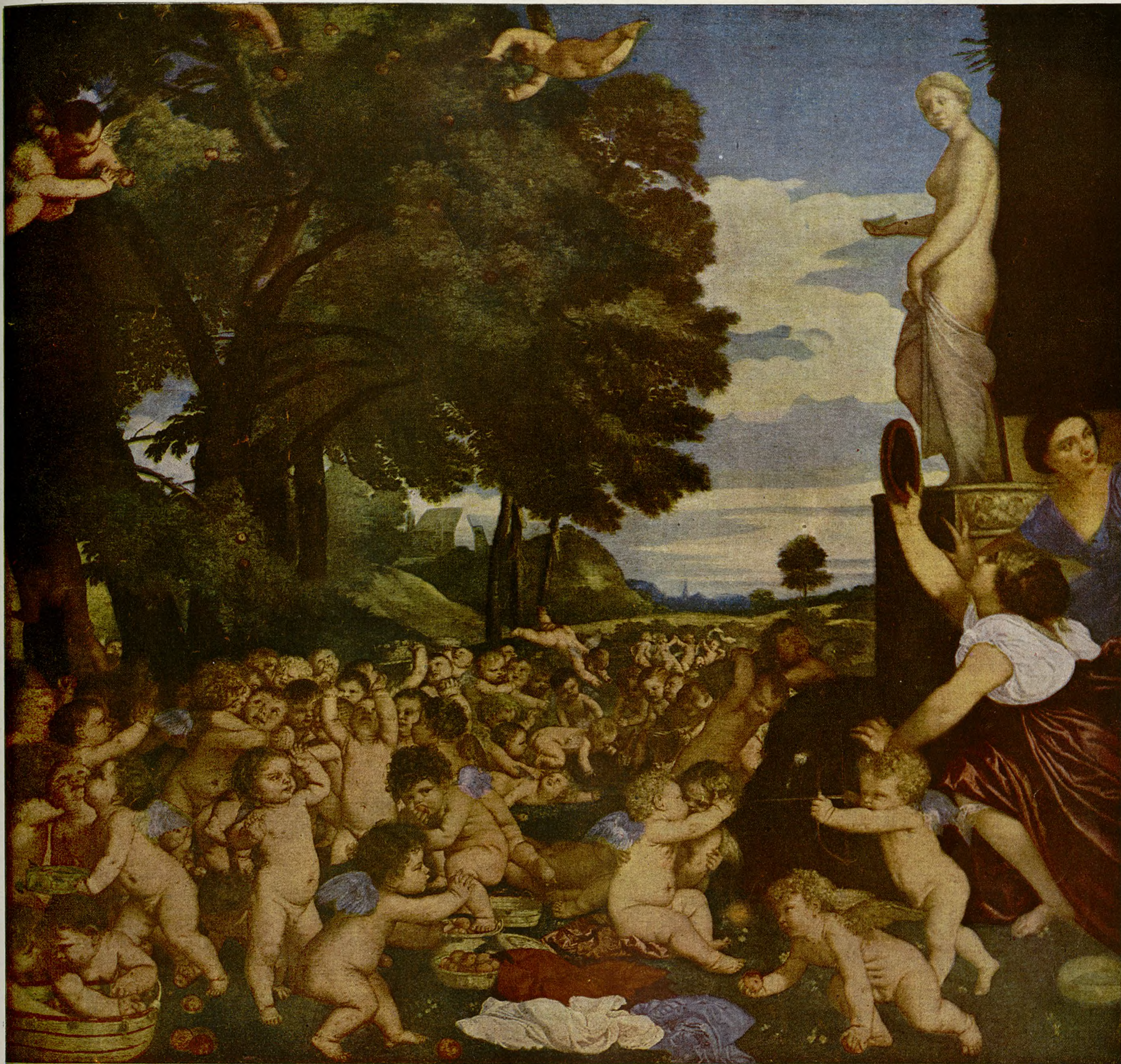
Las «poesías», que así nombraban a los cuadros mitológicos del maestro de Cadore, como *La Bacanal* o *La ofrenda a la Diosa de los Amores*—uno de los cuadros más llenos de serena alegría que se hayan pintado—; los desnudos portentosos de las *Venus* y la *música* y de *la Dánae;* los retratos, que culminan en el heroico del *Emperador en Muhlberg*, por críticos poco dados a exaltar valores nuestros calificado del primer retrato del mundo, en el de *Felipe II armado*, que se envió a Londres cuando la boda con María Tudor, Reina de Inglaterra, y el melancólico y bellísimo de la Emperatriz Isabel; los cuadros religiosos, ya impregnados de sentimiento hondísimo, cual el de *La caída bajo la cruz*, o las *Dolorosas*, ya deslumbrantes de hermosura plástica y colorista, como *Santa Margarita* y *el Santo Entierro;* ya solemnes y grandiosos, así el de *La Gloria* o *La Trinidad*, encargo de Carlos V y objeto de su última meditación en la agonía; los lienzos con temas históricos, desde el que recuerda las guerras de Italia, cuando en ellas se distinguía el marqués del Vasto, hasta el que pintó en la extrema ancianidad para conmemorar *la batalla naval de Lepanto*... Todos los géneros cultivados por el mago creador de formas gratas a los ojos se admiran en muestras de abundancia y calidad incomparables.

De los sucesores de Tiziano en la soberanía de la escuela véneta—Veronés, Tintoretto y los Bassanos—, la riqueza del Prado, sin llegar a la de las obras de aquél, es también envidiable. Del primero, la joya del *Moisés salvado en el Nilo por la hija del Faraón* y las soberbias composiciones de *Cristo y el Centurión* y *La disputa de Jesús niño con los Doctores en el Templo* revelan las características del pintor que acertó a fijar con colores la suntuosidad esplendorosa de la Venecia, emporio y lazo con el mundo oriental. Tintoretto fué el artista brioso que introdujo en la pintura la agitación y el arrebato emocionantes, que supo en ocasiones dar a sus cuadros ritmo compositivo y que, en otros, se adelanta a su tiempo con progresos en la perspectiva aérea y en el empleo de armonías cromáticas próximas a las que sólo alcanza a gozar la retina contemporánea. No citaré para prueba del primer aspecto más que el episodio de la *Batalla turquesca;* del segundo, la serie que formó un techo con historias bíblicas en un palacio veneciano, que allá compró Velázquez para Felipe IV, que se instaló en el Alcázar de Madrid y, venturosamente, se salvó en el terrible incendio de la Navidad de 1734; del tercer aspecto, *El Lavatorio*, asimismo preferido por Velázquez, y del último, el retrato de *la joven que descubre el pecho*, con grises y malvas delicadísimos.

La trascendencia de los Bassanos se manifiesta, no por la creación de obras de belleza subyugante, sino por la aportación de novedades técnicas en el manejo de las luces, fecundísimas en la pintura que siguió, por su especialización en pintar animales y por organizar un gran taller donde se ejecutaban, junto con obras de encargo, otras destinadas al comercio libre, hecho que fomentó la difusión del arte en términos considerables. El Prado reúne un conjunto valioso y cuantioso de pinturas de Jacopo y de sus discípulos, hijo y sobrino, Leandro y Francisco.

Aunque con Leandro entramos ya en el siglo XVII y la escuela veneciana en esta centuria carece de fuerza genial, no se extingue en el Museo aquella corriente pictórica tan gustada por nuestros reyes, y que había de ejercer un enorme influjo en la pintura española, porque en el siglo siguiente, y llamado para decorar techos del palacio real nuevo—el actual—viene a la Corte Giovanni Battista Tiépolo, el último veneciano que, corridos tantos decenios, se alza con el cetro del color y de la invención, heredero directo de Veronés. Pinta Tiépolo en Madrid frescos y lienzos y su boceto de un techo y tres cuadros religiosos que pertenecieron a San Pascual, de Aranjuez—con saña inaudita y absurda arrancados al cambiar las direcciones del gusto, corto tiempo después de pintados—pregonan en el Prado la vitalidad secular del arte veneciano y su adecuación con las preferencias españolas, pues Goya no fué ajeno a su influencia bienhechora.

Diversas manifestaciones de la pintura italiana restan por localizar dentro del Museo



LOS AMORCILLOS, por Tiziano



LA VIRGEN DE LOS REYES CATOLICOS (Anónimo español.)

en esta rápida reseña; por ejemplo, la profusa de realistas y barrocos—ya que la de los «manieristas» se aparta mucho de los gustos dominantes, aunque en espíritus selectos haya como un retorno a su aprecio—. Las obras de Guercino, de Furini, del caballero Mássimo Stanzione, de Mattia Preti «il Cabaliere Calabrese», de Gentileschi, de Guido Reni, de Carracci, de Albani, de Vaccaro..., citados sin orden ni rigor, constituían, cuando esta pintura se consideraba como la magistral, uno de los tesoros del Prado; la moda que gobierna—con menos arbitrariedad que vestidos y tocados—la crítica y el comercio del arte olvidó en el primer tercio del siglo XX los innegables valores de estos artistas, cada día que pasa mejor conocidos y valorados.

La veloz revista a la pintura italiana en el Prado debería hacerse también, por lo menos, respecto de la flamenca y de la española, para calibrar con precisión cuánto suponen sus fondos vistos desde el ángulo de la riqueza atesorada y de la trascendencia para la formación de la sensibilidad artística hispánica.

AMERICA EN EL PRADO

Sospecho que más de un lector se pregunte: en este deslumbrador conjunto ¿no hay algo que directamente se refiera al Nuevo Mundo? No se duda que los cuadros de devoción de un Zurbarán o de un Valdés Leal expresen la nuestra con fidelidad mayor que pinturas extrañas; que *La Virgen*, de Morales; *La Sagrada Familia del Pajarito*, de Murillo, o *El Cristo*, de Velázquez, nos sean familiares; ni que los retratos de reyes y reinas evoquen recuerdos vivos todavía en torno de nosotros; pero ¿cómo no se definen vínculos más apretados entre los millares de obras de arte expuestas en el gran Museo y las tierras cristianizadas y regadas por la «sangre de Hispania fecunda»?

Intentaré satisfacer curiosidad tan legítima como noble.

Ninguna producción de artista nacido en América se guarda en el Prado. Es hecho incontrovertible, mas no explicable, que mientras de allá vinieron a ser gala del Parnaso castellano don Juan Ruiz de Alarcón, doña Gertrudis Gómez de Avellaneda y Ventura de la Vega—por citar tres ejemplos capitales—, no vino de allá pintor equiparable.

Más extrañará, de seguro, que los cuatrocientos años de historia americana apenas hayan dado tema a pintores españoles. Es circunstancia sobre la que he insistido en ocasiones diversas, bien que añadiendo, para explicarla, que tampoco nuestros artistas han reflejado la impresión que en sus espíritus hayan grabado sucesos y gentes de Cataluña o de Galicia, por ejemplo; y si a hechos bélicos nos referimos, contados son los de Italia, Flandes o Alemania que en el período de nuestra expansión imperial europea se hayan pintado. El trato de igualdad entre las tierras peninsulares, los reinos de nuestros reyes y las virreinales resulta, aun en este aspecto, patente.

Pero, según se ha visto, queda hecha la restricción con la palabra *apenas* y no deja de presentar interés el que se recojan aquí las excepciones.

Fuera de los retratos de los Reyes Católicos, aludidos entre los monarcas, hay los de dos personajes ligados a los primeros decenios del mundo descubierto: En la tabla que, procedente de Santo Tomás de Avila, muestra orantes, de hinojos delante de la Virgen con el Niño, Santo Domingo de Guzmán y Santo Tomás de Aquino, a Isabel y Fernando con los príncipes don Juan y doña Isabel, aparecen dos personajes con hábito dominicano; es el uno el inquisidor mayor fray Tomás de Torquemada; el otro tiene un cuchillo que le parte el cráneo; mas como carece de nimbo, no puede ser San Pedro Mártir de Verona—que de tal guisa suele figurarse—; ha de ser, por tanto, quien llevase ese nombre indicio de fuerza bastante para identificarle con el humanista italiano Pietro Martire d'Anghiera, aquí llamado Pedro Mártir de Angleria; según no se ignora, Pedro Mártir es, propiamente, el primer historiador del descubrimiento de su *De Orbe Novo decades*.

Del otro personaje, innegablemente relacionado con América en el reinado del emperador Carlos V, no puedo dar el nombre; vivaz su fisonomía, ostentando escudo de armas y mote, datable la pintura por el estilo y el traje del retratado, permanece incógnita su identificación. Quizá al publicarlo ahora se logre sacarlo del anónimo. Que es hombre que fué a Indias y allá hubo de distinguirse lo prueba el águila imperial entre las columnas en el primer cuartel heráldico; su fe esforzada declárala el mote:

«*Mi tener y mi baler*
Es a un solo Dios querer.»

Los demás cuarteles: torre en campo de plata y lobo atado a un árbol y mano que empuña una cabeza. Su fecha, las cercanías del 1540.

Tan débiles muestras agotan, que yo sepa, la alusión americana dentro del Museo para las obras de los siglos XV y XVI, pues sólo de un modo muy vago cabría señalar que la flora y la fauna fantásticas que fascinan en el fondo de *El jardín de las delicias* del Bosco, por ejemplo, provendrán de los relatos que no tardaron en difundirse por Europa de la exuberancia tropical, plagados, según uso de viajeros y cazadores, de noticias sorprendentes.

En el siglo XVII los ejemplos pictóricos ultramarinos surgieron en la ocasión memorable del adorno del salón principal del palacio real del Buen Retiro, llamado el Salón de Reinos por los escudos de los de la inmensa Monarquía, y también la Sala de las Batallas, porque en sus muros doce grandes lienzos de los mejores pintores de España, encabezados por Diego Velázquez, conmemoraban acciones venturosas de los ejércitos de Felipe IV. La adulación, más que la justicia histórica—incapaz para calibrar hechos recientes—había elegido las victorias celebrables, y las dimensiones y el reparto de huecos del salón obligaba a un número fijo. Ignórase quién decidió los asuntos para completar la serie; quizá el propio conde-duque de Olivares o su factótum en la obra del Buen Retiro, don Jerónimo de Villanueva; el caso es que entraron en ella, en línea con la *Rendición de Breda—Las Lanzas*, de Velázquez—, el socorro de Cádiz contra los ingleses, de Zurbarán, y triunfos en Flandes y en Suiza en la «guerra de los Treinta Años», tres hechos de armas en América, dos contra holandeses y uno contra ingleses, episodios del duelo secular por el dominio marítimo para las rutas comerciales, que por gloria—triste y nada pingüe—de nuestra misión histórica no supimos conservar.

La acción más brillante se conmemora en el lienzo más notable de los tres. Los holandeses dominaban en la brasileña Bahía de Todos los Santos la ciudad del Salvador; la expedición enviada para liberarla mandábala el esforzado don Fadrique de Toledo y Ossorio, marqués de Villanueva de Valdueza, hijo del de Villafranca, y andaba en los cuarenta y siete años cuando el 1 de mayo de 1625 consiguió entrar en la plaza. El suceso se consideró en la Corte victoria grande; no menos de dos comedias se escribieron



RECUPERACION DE BAHIA, por Maino.

y representaron para celebrarlo: una de Juan Antonio Correa, titulada: *Pérdida y restauración de la Bahía de Todos los Santos*, y otra de Lope de Vega, *El Brasil restituído*, escrita casi con la celeridad de una gaceta—diez se conocen del hecho—, porque firma su autógrafo el 25 de octubre. En la emoción suscitada por el triunfo entraría por mucho que la importante plaza, perteneciente a la corona de Portugal, entonces en las sienes de Felipe IV, se había perdido un año antes, mediando en su caída la que hoy llamaríamos «quinta columna» de cristianos nuevos y judaizantes en relación traicionera con



RECUPERACION DE SAN JUAN DE PUERTO RICO, por Caxés



RECUPERACION ISLA SAN CRISTOBAL, por Caxés.

Amsterdam; había, por tanto, un elemento pasional y religioso en la recuperación de aquel puerto; ello explica también la escena que se desarrolla a la derecha de la composición: el obligado homenaje que rinden, rodilla en tierra, los vecinos de la ciudad ante el tapiz o lienzo pintado con los retratos del rey y su ministro, el conde-duque. Igual escena cierra la comedia, más bien loa, al decir de Menéndez Pelayo, en que, al descubrirse la tela con los retratos, dice don Fadrique:

«Magno Felipe, esta gente
pide perdón de sus yerros;
¿quiere vuestra Majestad
que esta vez los perdonemos?
Parece que dijo sí.
Pues el perdón les concedo.»

Enlace íntimo, poco estilado, entre poesía y pintura. Maino, el gran pintor, de fama creciente, acertó a dar preponderancia a episodios más humanos que históricos y solemnes en el desarrollo del cuadro con el grupo de enfermos y heridos que ocupa la mitad izquierda de la composición, atenido al principio artístico, muy español, de supeditar lo externo y aparatoso a lo expresivo y emocionante. El colorido, de belleza y finura deliciosas, con acordes de azules, rosas y grises de inesperada modernidad, hacen del lienzo el más importante, después de *Las Lanzas*, del conjunto de batallas pintadas para el famoso salón. No se busque, como es lógico, más que muy relativa verdad topográfica en el lienzo, ni tampoco apenas color local; Carl Justi sostenía que la escena representada tiene por teatro la isla de Taparica, frente a San Salvador.



D. TIBURCIO DE REDIN, por Fray Juan Rizi.

Por coincidencia chocante, el suceso que en otro cuadro se rememora fué motivado por consecuencia de la recuperación de Bahía de Todos los Santos. Refiere el diarista coetáneo don Andrés Almansa de Mendoza que «los treinta navíos que al salir del Brasil encontró don Fadrique, que enviaba el holandés de socorro..., dieron sobre Puerto Rico, donde están hechos fuertes y mucho más los nuestros en la fortaleza del castillo con cuatrocientos soldados y socorro que de Santo Domingo le envían cada día; mujeres y niños y hacienda se retiraron a tierra adentro, donde dicen están seguros». Mandaba los soldados españoles don Juan de Haro, quien con denuedo y habilidad, sacando fuerzas de flaqueza, consiguió el reembarque de los holandeses con una salida afortunada; esto no lo relata Almansa y es lo que figura en el cuadro. Como Céspedes y Meneses dice, volviéronse los holandeses a sus naves, no sin antes haber puesto fuego al poblado, «con gran riesgo, el agua a la cinta», y así se ve la pintura. Venía ésta atribuyéndose al madrileño, hijo de italiano, Félix Castelo (muerto en 1656); pero María Luisa Caturla ha aducido el documento según el cual *La recuperación de San Juan de Puerto Rico* es obra de Eugenio Caxés, asimismo italiano de oriundez y artista de mayores dotes que Castelo.

Murió Caxés en 1634, quizá sin tiempo para terminar el tercer lienzo que en el Buen Retiro estaba consagrado a proezas ultramarinas; su calidad pictórica poco relevante sugiere si, acabado por Castelo, originaría la creencia de que el anterior y éste eran de su mano. Represéntase otra victoria de don Fadrique de Toledo: la isla de San Cristóbal —hoy Saint Christopher, o Saint Kitis—, en las Antillas, había caído en poder de los ingleses, y en 1629 el marqués de Villanueva de Valdueza la recupera para su rey. Las victorias navales de don Fadrique no alcanzaron premio; su enemistad con Olivares trájole el disfavor; murió encarcelado «de la envidia de un Valido» sentenciaba el cronista Matías de Novoa en 1634. Quevedo hubo de cantarle:

«Lo que en otros perdió la cobardía,
Cobró armado y prudente su denuedo.»

No sé si una más minuciosa revisión del Museo podrá suministrar algún otro cuadro de asunto americano, por lo que habrá de cerrar estas páginas el recuerdo de un magnífico retrato de un personaje ilustre, guerrero esforzado, que, mudando de vida y dejando la armadura por el sayal de capuchino, en 26 de julio de 1637, fué el primero de su hábito que marchó a Indias y allá murió en loor de santidad estando en la Guaira (Venezuela) el 31 de agosto de 1651. Llamóse en el siglo don Tiburcio de Redin y Cruzat, era de Pamplona y santiaguista y sirvió a su rey desde los catorce años, llegando a maestre de campo de la Infantería. En el claustro tomó el nombre de fray Francisco de Pamplona. Quien desee conocer por menor sus hechos y virtudes dispone de los libros de fray Mateo de Anguiano (1704), Jean Gerimont (1927) y Julio Puyol. El retrato atribúyese por razones de estilo al benedictino fray Juan Rizi, pintor vigoroso como pocos; el caballero vestido con arreos militares está al lado de un bufete donde se ven dos pistoletes; un largo letrero del siglo XVIII resume su vida.

Tan parva cosecha americana refuerza lo anotado al principio: es en los recuerdos y en los sentimientos y en las devociones comunes donde ha de encontrar el visitante del Nuevo Mundo los vínculos que aten su espíritu al Museo.

F R A N C I S C O J. S A N C H E Z C A N T O N



EL DESCENDIMIENTO, por Van der Weyden.



EN EL PRADO, por Potter



MARIA ANA VICTORIA DE BORBON, por Largillière



CAPITULACIONES DE BODA, por Watteau



EL PARNASO, por Poussin



LA TORRE DEL ORO, por Roberts

LAS SERIES "MENORES" EN EL MVSEO DEL PRADO

POR

EL MARQUES DE LOZOYA

Acaso ninguno de los grandes Museos de Europa sea, como el del Prado, reflejo de la historia del país. Otros centros de análoga importancia carecen de esta vinculación histórica y sus colecciones se han ido integrando según los planes de los especialistas, que podían disponer de abundantes recursos facilitados por el Estado o por mecenas generosos. En estos museos las obras de arte, venidas de diversas comarcas, no tienen entre sí relación alguna. En cambio, en la pinacoteca madrileña hay grandes conjuntos vinculados a una figura histórica o a determinadas circunstancias políticas, como sucede con la escuela flamenca, que, por el hecho de la soberanía mantenida por los Reyes de España sobre los Países Bajos católicos durante dos siglos, tiene en el Museo una representación completísima y brillante. El Museo del Prado es como un último y brillante vestigio en la Monarquía de los Austrias, disgregada en Utrecht, y sus fallos coinciden frecuentemente con los fracasos de la política imperial de los sucesores de Carlos V. Las escuelas españolas, flamencas e italianas integran la mayor y la más insigne porción de las colecciones, en tanto tienen en ellas representación muy débil la pintura de los países que permanecieron apartados del círculo de la política española en la época de su apogeo.

Estas vicisitudes históricas se reflejan singularmente en la distribución en el Museo de las series holandesas. Los condados marítimos neerlandeses que hoy integran la Monarquía de Holanda figuran entre los países mejor dotados para el arte y que han sido más fecundos en grandes pintores. Holanda y Zelanda forman parte de la herencia de Felipe el Hermoso y en pacífica sucesión se incorporan al imperio de Carlos V. Los cuadros de pintores holandeses afluyen, como los de los demás de los Países Bajos, para enriquecer las colecciones reales durante una gran parte del siglo XVI. En el reinado de Felipe II estalla, por motivos religiosos, la rebelión de Holanda, y las guerras continuas interrumpen esta relación artística. Aún la escisión es mayor cuando, al advenimiento de Felipe IV, se da por cancelada la tregua de La Haya y se reanuda una lucha implacable que dejó una insigne repercusión artística en el lienzo de «La rendición de Breda», de Velázquez. Es precisamente la época del gran mecenazgo real y la época de máximo esplendor de la escuela holandesa. De no haber sido por el hecho histórico de la escisión religiosa de Holanda, Rembrandt, una de las cumbres de la pintura barroca universal, tendría en el Prado su representación más brillante, como la tienen Rubens y Van Dyck, y estaría acompañado de Franz Hals y de los prodigiosos pintores de interiores, de retratos y de paisajes, de finísima sensibilidad. A fines del siglo XVII, en el reinado de Carlos II, Holanda es la aliada de España contra Luis XIV; por un momento, lo holandés se pone de moda en la Corte, pero no hay ya alientos ni posibilidades de comprar las obras capitales de la pintura holandesa. Más tarde Felipe V de Borbón, aficionado muy inteligente, consigue en Roma, por intervención de J. B. Pittoni, algunos lienzos holandeses, que vienen a completar una serie que pudo figurar entre las capitales del Museo, y que es, de todas maneras, muy considerable.

De los pintores holandeses anteriores a la separación de Holanda representados en el Prado, el más importante y el más trascendental en la pintura española es Antón van Darhost Mor, llamado en España «Antonio Moro», y que es el fundador de la escuela cortesana del retrato, que prevalece hasta la revolución originada por el genio de Velázquez. Nacido en Utrecht hacia 1519, «Antonio Moro» fué llamado a la Corte de España por Felipe II. Como nota agudamente Lafuente, hay en el arte del holandés toda aquella «implacable objetividad minuciosa» de los primitivos del Norte, fundida con el sentido de ambiente y de corporeidad que los italianos habían introducido ya en la pintura. Hay, además, en él una austera dignidad y una elegancia natural que explican su éxito en la Corte de España. Lo mejor de la obra del pintor de Utrecht es esta imponente serie de retratos reales del Prado. El más famoso es el de la Reina María de Inglaterra, que compartió con Felipe II el tálamo y el odio de los protestantes y que fué como él calumniada. Este lienzo admirable, que Carlos V llevó con él a Yuste, hace conocer mejor a la hija de Catalina de Aragón que cualquiera de las crónicas de su reinado. Está firmado y fechado en 1554. Toda la elegancia, ya un poco fatigada, de los miembros de la augustísima Casa de Austria en el momento de su mayor esplendor está en los retratos de Doña Catalina, Reina de Portugal; de Maximiliano II; de su mujer la Santa Emperatriz María; de la Princesa Doña Juana, la madre del Rey Don Sebastián; de Margarita de Parma, gobernadora de los Países Bajos, y de su nuera María de Portugal, mujer de Alejandro Farnesio, y del mismo Felipe II. Con ellos alternan en las salas del Prado, como alternarían en las del Alcázar de Madrid, algunas damas y un bufón, Pejerón, que estuvo al servicio del conde de Benavente y del duque de Alba y mereció el honor de ser citado en el epistolario del César. La escuela de «Moro», que muere en Amberes en 1576, continúa en Madrid, a través de su discípulo Alonso Sánchez Coello y de Juan Pantoja de la Cruz, Rodrigo de Villandrando y Bartolomé González.

Otro retratista holandés de este tiempo representado en el Prado es Lucas de Heere,



ARTEMISA, por Rembrandt



PAISAJE, por Ruysdael



LUIS I, por Houasse

llamado Lucas de Holanda (1534-1584). Se le atribuye, basándose en una carta de Granvela, de 1553, un busto de Felipe II que revela un pintor minucioso y delicado. A Otto van Veen, llamado «Venius», nacido en Leyden en 1558 y muerto en Bruselas en 1629, se vienen adjudicando las puertas de un tríptico en que figuran los retratos orantes de don Alonso de Idiáquez, duque de Ciudad Real y virrey de Navarra, y de la duquesa doña Juana de Robles, pintados hacia 1589.

Realmente, hasta la tregua de La Haya (1609), la comunicación entre los países agregados al ducado de Borgoña era constante y apenas se puede hablar de una pintura flamenca o una pintura holandesa, sino de una escuela neerlandesa que compendia a ambas. Así, pues, se suelen comprender en la escuela flamenca a Thierry Bouts (1420 ?-1475), nacido en Harlen, y al holandés Marinus Reymerswaele († en 1567), que tienen en el Prado una magnífica representación. Después de la ruptura definitiva con España, se forma en la Holanda protestante, templada en la lucha por la independencia, uno de los más profundos y trascendentales sistemas pictóricos que ha conocido la vieja Europa. En los Países Bajos católicos permanecen las grandes composiciones barrocas, el fogoso dinamismo, la exuberancia en las formas, la brillantez del color. La pintura holandesa es más austera y reconcentrada y se preocupa, sobre todo, del ambiente y de la luz. De estos lienzos maravillosos muy pocos llegaron a la Corte de España. Nada hay en el Prado del admirable Franz Hals, el pintor que ha sabido, como nadie, situar una figura en el espacio; ni de Gerardo Terborch, ni de Jan van der Meer, pintores nunca superados de pequeños y amables interiores domésticos; ni de Gerardo Dou, profundo y fino retratista; ni de Carel Fabritius, ni siquiera de los astros menores que rodearon a estos grandes maestros.

Afortunadamente, en el Museo está representado Rembrandt, y Rembrandt alcanza las cumbres del genio pictórico. De los dos cuadros del pintor de Leyden que figuran en el Museo, uno procede de las colecciones reales, aunque entró en ellas muy tardíamente. El otro fué adquirido en nuestro tiempo. El primero representa a la reina Artemisa en el acto de recibir de una sirvienta la copa que contiene las cenizas de su esposo. Está firmado en 1634, fecha de las bodas del pintor, y por eso se ha querido ver en el cuadro a Saskia van Uylenborch representada con los atributos de la fidelidad conyugal. Es, según Schmidt-Degener, el más importante entre los cuadros del pintor en este tiempo. La luz se derrama suavemente sobre la blanca figura de la reina y arranca matices de maravillosa finura de los cabellos, del traje y de las carnes. Fué adquirido por Carlos III en 1772. El segundo, de época más tardía, de técnica más vigorosa y fácil, es un autorretrato de medio cuerpo, poco posterior al del Louvre de 1660, que fué comprado por el Patronato del Museo y por el Estado en 1941.

También ingresaron muy tardíamente en la regia pinacoteca dos lienzos de Jacob Isacksz van Ruysdael (1628 ? - 1682), el precursor del concepto moderno del paisaje, adquiridos por Carlos IV. El uno representa una cacería en una espesa arboleda; el otro, una iglesia junto a un bosque de hayas. Son obras de extrema finura y de gran calidad. De otro gran paisajista holandés: Meindert Hobbema (1638-1709), adquirió el Patronato del Museo un paisaje de bosque, que se abre para dejar ver luminosas lejanías, en 1944. De Pablo Potter (1625-1654), el gran animalista de la escuela, hay un cuadro con un grupo de vacas y de cabras, firmado en 1652.

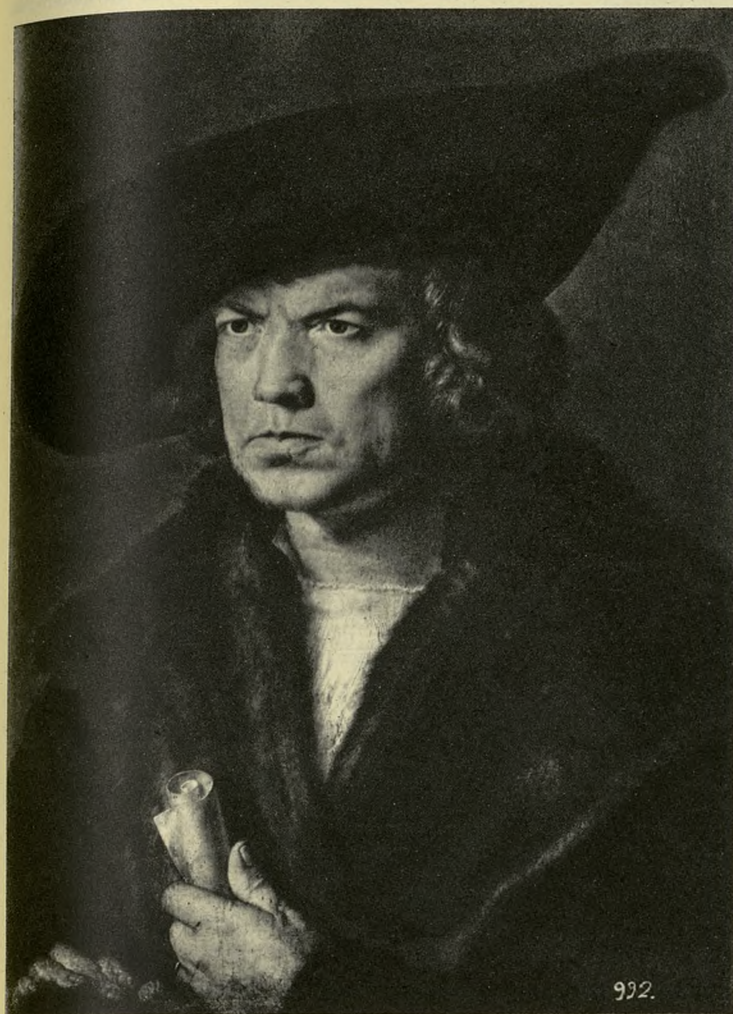
En paz ya con las Provincias Unidas, Carlos II adquiere cuadros holandeses, y otros son comprados a comienzos del siglo XVIII por Felipe V e Isabel de Farnesio; otros han sido adquiridos posteriormente; pero ninguno de los compradores tiene la suerte de encontrar obras de los «águilas» de la escuela, sino de pintores discretos y secundarios, siempre interesantes por el primor y maestría en el oficio. Así, hay en el Museo cuadros de A. Backer (1636-1684), de J. A. Bellevois (1621-1675), A. Bloemart (1609 ? - 1666), J. Both (1618-1652), J. M. van Biko (1599-1663), L. Bramer (1596-1674), Q. G. van Brekelencam (1620-1668), P. Claeszon (1597 ? - 1661), D. Colyn (1582 ? - 1658), J. D. Coosemans, A. Cronenburch, J. G. Cuyp (1594-1652 ?), J. C. Droochsloot (1586-1666), H. J. Dubbels (1620 ? - 1676), J. Glauber (1646-1726), C. C. van Harlem (1562 ? - 1636), W. K. Heda (1594-1682 ?), J. P. Heem (1606-1683 ?), G. van Honthorst (1590-1656), C. Johnson (1593-1663 ?), J. Kraek (1538-1607), M. J. van Mierevelt (1567-1641), H. van Minderhout (1632-1696), A. van Ostade (1610-1684), A. Palamedes (1601-1673), G. J. Palthe (1681-1750), C. van Poelenburg (1586-1667), T. Sauts, G. Schalcken (1643-1706), J. P. Schoeff (1608-1666 ?), H. Steenwijck (1580-1649 ?), P. Steenwijck, H. van Swanevelt (1600 ? - 1655), J. A. Witenwael (1566-1638), H. van Vollenhoven, C. C. Wieringen (1560 ? - 1643), F. Wouwerman (1619-1668). Hay, además, algunos lienzos anónimos de escuela holandesa. El Museo del Prado, escaso en cuadros de primera calidad de esta escuela, es uno de los museos de Europa en que mejor se pueden estudiar los maestros menores holandeses.

Enemiga o aliada de España, Francia está siempre presente en nuestra Historia. Durante la Casa de Austria, los frecuentes enlaces matrimoniales entre las Casas reinantes de uno y otro país motivan el intercambio de retratos de Corte. Al advenimiento de la Casa de Borbón es aún mayor en los palacios españoles el número de retratos cortesanos de las diversas ramas de la Casa de Borbón, y aun cuando la influencia francesa no fué tan importante en la pintura como en la literatura y en las costumbres, Felipe V mantuvo en su Corte algunos pintores franceses. De aquí que la representación francesa en el Museo del Prado sea bastante numerosa, pero con grandes lagunas y con la falta de algunos de los pintores más representativos. Por excepción, Felipe IV compró algunos excelentes cuadros de escuela francesa, y Felipe V procuró que, aparte de los retratos oficiales, viniesen a enriquecer la colección real algunas obras maestras procedentes de su patria.

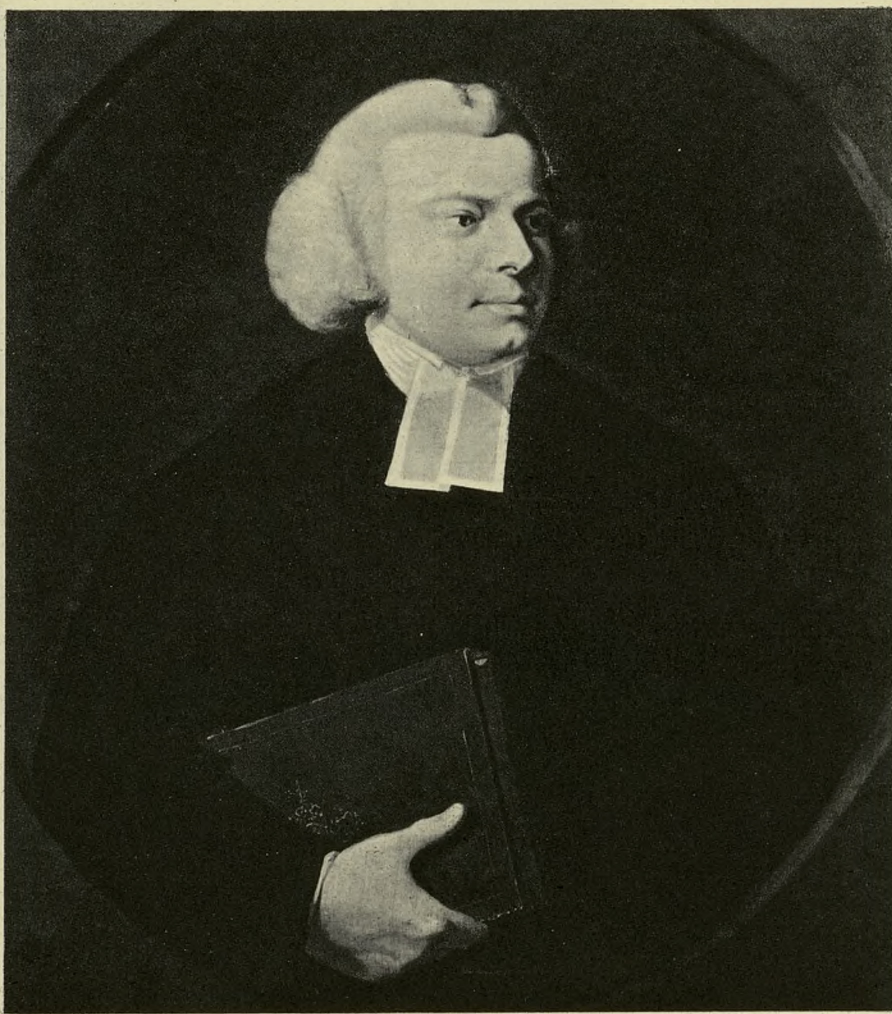
De la serie de retratos oficiales, es acaso el más viejo una tabla del estilo de Francisco Clouet (1522-1572), debida quizá a uno de sus discípulos. Es el retrato de una dama, de medio cuerpo, que es, según el doctor Perera, Francisca Babou, señora de Estrées, cantada por Ronsard, y madre de la célebre favorita de Enrique IV. De Felipe de Champaigne (1602-1674) hay un retrato de Luis XIII, casado con Ana de Austria, que lleva la fecha de 1655. Los pintores cortesanos de la época de Luis XIV están bien representados con seis retratos de Pedro Mignard (de quien hay también un San Juan Bautista regalado por el duque de Orleáns a su yerno Carlos II (en 1688), y de sus discípulos, por dos de Juan Nocret (1615-1672) y por cuatro de Jacinto Rigaud (1650-1743); entre ellos, uno muy bello de Luis XIV, con un fondo de batalla pintado por Parrocel.

En el largo reinado de Luis XV, que coincide con los de Felipe V y Luis I, Fernando VI y Carlos III, uno de los períodos más brillantes y característicos de la pintura francesa, vienen a Madrid algunos excelentes retratos. Acaso el más bello—uno de los más

bellos lienzos de las salas francesas del Prado—sea el de la reinecita María Ana Victoria, prometida, a los tres años, de Luis XV, y luego casada con José I de Portugal, obra de Nicolás Largillière (1656-1746), que lo firma en 1724. Es un cuadro delicioso, en que la delicada figurilla de la niña reina se cubre con un vestido de joyante seda gris y con un manto de terciopelo azul bordado con lises de oro. De Juan Marcos Nattier (1685-1766) hay un bello retrato de María Leczinska. De Juan Bautista Oudry (1686-1755) hay dos magníficos retratos, que no proceden de la colección real, aun cuando los retratados se relacionen con las Casas reales de Estuardo y de Borbón. Son los de lady María Josefa Drumond y de su marido, el caballero peruano conde de Castilblanco, abuelos de doña María Teresa de Vallabriga, esposa del infante don Luis.



DESCONOCIDO, por Durero


RETRATO DE UN ECLESIASTICO, por Reynolds

Juntamente con estos cuadros importados hay en el Museo otros de los pintores de cámara franceses que Felipe V hizo venir a su Corte. El más importante de ellos es Miguel Angel Houasse (1680-1730), pintor de extraordinario talento, al cual su larga permanencia en España, apartándole de los cenáculos parisinos, ha hecho que sea injustamente postergado. En él están, como en pocos pintores, toda la gracia, el trazo fácil y el encanto sugestivo de la escuela francesa del siglo XVIII. Su retrato del niño que luego reinó con el nombre de Luis I, vestido de blanco y de plata, es uno de los más bellos del Museo, y destaca en la monótona serie de los retratos oficiales de la escuela. En cambio, todos los defectos de esta «manera» cortesana sin sus virtudes están en el jactancioso Juan Ranc (1674-1735), de quien conserva el Museo nada menos que catorce retratos principescos. A lo menos, Luis Miguel van Loo, también copiosamente representado, poseía como nadie el arte de la escenografía mayestática. Acaso el ejemplar más característico del retrato de Corte en toda Europa sea un enorme lienzo en que aparecen, en actitudes espectaculares, Felipe II e Isabel de Farnesio con sus hijos y nietos, de los cuales casi todos ciñeron corona. Es la antítesis de la austera y vigorosa manera de «Las Meninas» de Velázquez y de la familia de Carlos IV de Goya. Acaso el último en la serie de estos retratos borbónicos sea el Luis XVI por Antonio Francisco Callet (1741-1825), regalado por el desdichado monarca al embajador conde de Aranda en 1783. Todos los atributos de la vieja Monarquía se acumulan en este retrato sobre el príncipe cuyo calvario había de comenzar pocos años más tarde.

Posiblemente por compra de Felipe IV ingresó en la colección real un lienzo del patriarca de la escuela francesa, Simón Vouet (1590-1649), de asunto religioso. En sus búsquedas de obras de arte para su Señor, los agentes de Felipe V en Roma tuvieron la fortuna de encontrar en poder de los herederos del pintor Carlos Maratta un buen lote de cuadros de Nicolás Poussin (1594-1665), y por esta circunstancia el Prado cuenta con una serie de lienzos del gran pintor normando, en el cual todo el equilibrio y serenidad de su raza se funden con los prestigios de las escuelas italianas en obras cada una de las cuales son un prodigio de exactitud y de sabiduría. Hay en el Prado doce cuadros de Poussin, entre ellos algunas de sus obras capitales, como «El Parnaso», en el cual Apolo, rodeado de las Musas, ofrece a un poeta la bebida de los Inmortales; dos bacanales, una lucha de gladiadores, diversas composiciones mitológicas o religiosas y algunos de estos paisajes humanizados con ruinas romanas o templos cristianos, tan gratos al gusto barroco.

Felipe IV, el más inteligente de los Reyes coleccionistas, gran entusiasta de las pinturas italiana, flamenca y española, no buscó para que figurase en sus colecciones sino a un solo pintor francés: Claudio Gellée, «le Lorrain», llamado en España «Claudio de Lorena» (1600-1682), que, como Poussin, se había enamorado de Roma. «Claudio de Lorena» es el inventor de un género de paisaje barroco y romántico, de términos dispuestos como escenografías con enormes edificios arruinados y luces crepusculares que frecuentemente se reflejan en el agua. Hasta diez paisajes, la mayor parte pintados expresamente para el Rey, y que figuran entre las obras maestras del pintor. Para dar proporción a la campiña y a los edificios suele haber en estos «países» diversas figurillas que representan alguna escena sagrada o profana y que frecuentemente no son de mano del lorenés.

De la colección de Isabel de Farnesio pasaron al Museo las dos joyas más preciadas de las salas francesas: dos cuadritos de muy exiguas dimensiones, que en los inventarios del palacio de La Granja de 1746 figuran ya atribuídos a Antonio Watteau (1684-1721), el más exquisito y al mismo tiempo el más profundo de los pintores franceses del siglo XVIII. En estas dos diminutas maravillas, que representan una boda campesina y una fiesta cortesana en un parque, en antítesis muy del gusto del siglo, Watteau, que había nacido en Valenciennes, en las tierras de Flandes que Luis XIV arrebató a la Corona de España, recoge toda la sabiduría de la pintura flamenca, de tan sólida calidad, y toda la gracia del espíritu francés. Son, ciertamente, como alguien ha notado, grandes cuadros, compuestos con la ampulosa armonía de Rubens y vistos con los gemelos de teatro puestos al revés. Atribuídas a Francisco Boucher (1703-1770), ingresaron en el Museo en 1942 dos sobrepuertas con juegos de amorcillos. Desde comienzos del siglo figuraba en la Pinacoteca una copia del «Tocador de Venus», del mismo artista, que está en la colección Rothschild de Londres. De Juan Bautista Greuze (1725-1805) ingresó, con el legado del duque de Arcos en 1936, un busto de joven vuelta casi de espaldas, réplica del que se conserva en el Museo Fabre, de Montpellier.

Los retratos anónimos de personajes reales, las composiciones y los paisajes de pintores secundarios son muy numerosos. Faltan, en cambio, pintores de tan capital importancia como los Le Nain, Fragenard, Lancret, Prudhon y las grandes figuras del Imperio y de la Restauración.

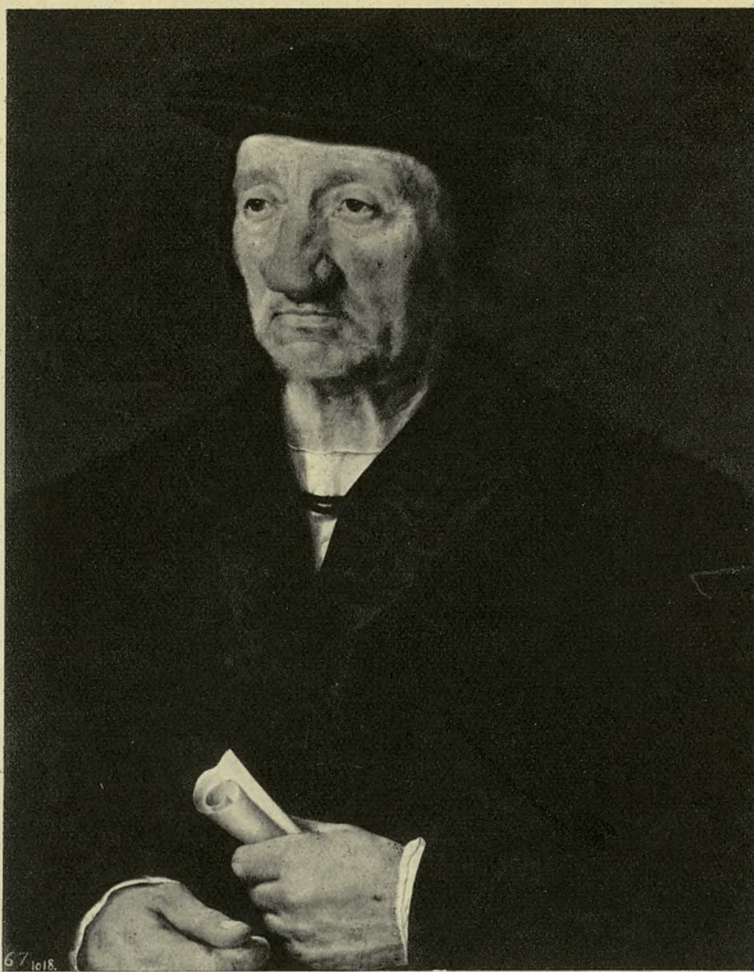
La escuela alemana posterior al 1500 no es fecunda en grandes nombres, pero entre ellos hay algunos de los más insignes en el arte universal y están, por fortuna, representados en el Prado con obras excepcionales. Aun cuando el Imperio estuvo unido a la Corona de España de 1519 a 1556 y las relaciones entre la rama imperial y la rama española

CACERIA EN HONOR DE CARLOS V, por Cranach



de la Casa de Austria fueron siempre estrechísimas, no tienen procedencia familiar los mejores cuadros alemanes del Museo de Madrid. Son, en cierta manera, cuadros «de familia» las dos tablas de Lucas Cranach, «el Viejo» (1472-1553), que representan cacerías del emperador en el castillo de Torgau. Son composiciones un poco bárbaras, con más carácter de historia gráfica de aquellas monstruosas hecatombes de jabalíes y de venados que de obra artística. Al fondo aparece el castillo, minuciosamente descrito, y en primer término, las reses acosadas entre dos grupos de egregios cazadores y de damas que responden al prototipo femenino del pintor, que no se distinguió, ciertamente, en captar la belleza. De una de ellas, firmada en 1544, consta que vino a España con María de Hungría, hermana del emperador. La otra, que lleva la fecha de 1545, tendrá la misma procedencia. Envío de la Corte vienesa fué, sin duda, el retrato anónimo del emperador Fernando II, fechado en 1619. Hay en el Museo un retrato anónimo de Carlos V joven, de escuela alemana, pero no procede de la colección real.

El genio de la escuela alemana de todos los tiempos es Alberto Durero (1471-1528), autor tan estimado siempre en España, que, aparte de las firmas falsas con su conocido anagrama que se añadieron a muchos cuadros, fué costumbre de los eruditos hasta el siglo XIX cobijar bajo su nombre glorioso todas las tablas primitivas que se encuentran por las iglesias de España. Tiene el Prado la fortuna de poseer cuatro obras magistrales del pintor que constituyen la máxima aportación alemana a la historia de la pintura, y estos cuadros figuran entre los más admirados y codiciados de la espléndida pinacoteca. Una de ellas es su propio autorretrato juvenil en elegantísimo y refinado atuendo, una de las obras más insignes que en este género puedan contemplarse en parte alguna. Esta tabla, firmada en 1498, fué regalada en 1636 por el Ayuntamiento de Nuremberg a lord Arundel y pasó a la colección de Carlos I de Inglaterra, en cuya almoneda la adquirió el gusto certero de Felipe IV. Adquisición también del mismo inteligentísimo mecenas fué el estupendo retrato fechado en 1524 de hombre tocado con gran sombrero y ataviado con un ropón de pieles que es una de las cumbres del arte del retrato en todas las épocas y escuelas. Las dos grandes tablas que representan a Adán y Eva, obras maestras de dibujo del cuerpo humano, y en una de las cuales se ve la fecha 1507, fueron regaladas a Felipe IV por Cristina de Suecia, la extravagante coleccionista a quien tanta gratitud debe el tesoro artístico español.



RETRATO DE ANCIANO, por Holbein ?

De Hans Holbein, tenido por el más exacto dibujante en la historia del arte, no posee el Prado ninguna obra indiscutible. Desde antiguo se le viene atribuyendo un retrato de anciano vestido de negro, a cuya faz da singular carácter la prominente nariz, que se ha querido identificar con Sebastián Munster, matemático y orientalista, que fué profesor de las Universidades de Heidelberg y de Basilea. Desde 1873 la atribución figura como interrogante, y en 1920, en vista de la opinión de los más insignes críticos alemanes, se atribuyó al neerlandés Joos Van Cleve (¿1485-1541?), del cual sería una tardía obra maestra. Posteriormente las corientes han vuelto por su antiguo cauce y Cogniat lo publica en su monografía sobre Holbein en 1931, por lo cual se ha devuelto a este magnífico retrato la tablilla con interrogante que ostentó de 1873 a 1920.

No nació en Alemania el caballero Antonio Rafael Mengs (1728-1779); pero Bohemia, su patria, estaba en la fecha de su nacimiento dentro del círculo del Imperio y en Alemania pasó una parte de su juventud. Ascendido al pináculo de la fama y aclamado por la internacional académica como el mayor genio que había producido la pintura después de Rafael, fué llamado a España por Carlos III en 1761 y ejerció en ella por espacio de una década una dictadura sin precedente sobre la grey insumisa de los pintores españoles. Quiso ser Antonio Rafael Mengs teorizante al mismo tiempo que pintor intérprete pictórico de la única belleza, que es la que se desprende de los mármoles clásicos; pero su propio temperamento y el ambiente de las Cortes hicieron de él un gran barroco en el momento en que él y sus seguidores detestaban el barroquismo. De los veintidós cuadros del bohemio que figuran en el Prado, la mayor parte son retratos de príncipes y de princesas, figuras de porcelana dispuestas en graciosas actitudes y ataviadas con los maravillosos atuendos de la más elegante de las modas. Hay también algunos cuadros de asuntos religiosos, como la alabadísima «Adoración de los Pastores», firmada en 1770, tenida en su tiempo por un prodigio de inspiración religiosa, y que no llega a despertar nuestra sensibilidad. Como otros pintores, Mengs ha sido excesivamente alabado en su tiempo y excesivamente depreciado en el nuestro. Era, como todos los grandes pintores alemanes, un dibujante admirable, poseía una sabiduría en el oficio que lo convirtió en el gran maestro de su generación y una distinción innata que da a sus retratos un encanto inimitable.

La guerra casi perpetua de España con Inglaterra hacía muy difícil que viniesen a España cuadros de este país, cuya escuela pictórica tuvo un esplendor tan efímero. La diferencia de religión hacía imposibles los enlaces entre las casas reinantes, que solían ser motivo de intercambio de retratos. Felipe V adquirió dos, anónimos, de los últimos reyes de la Casa de Estuardo, Carlos II y Jacobo II, de los cuales el uno había sido aliado de España, y el otro, por haber sufrido por la causa católica, despertaba las simpatías españolas. Los demás cuadros ingleses del Museo, no muchos ni de primordial importancia, proceden de colecciones particulares y han ingresado en la Pinacoteca por compra o por donativo. En 1943 el Ministerio de Educación Nacional adquirió por compra al marqués de San Miguel un retrato de caballero vestido de negro, acaso un eclesiástico o un magistrado, que había sido clasificado como obra segura de sir Joshua Reynolds (1723-1792). Sin ser una de las obras maestras del pintor, es un cuadro muy bello, de sólida construcción y elegante simplicidad, sin duda la mejor pintura inglesa del Museo.

De Jorge Romney (1734-1802) ingresó, con el legado del duque de Arcos, un retrato de caballero, obra de no gran calidad. De otro legado, el de don Luis de Errazu, procede un retrato de mujer, muy característico, que se atribuye, no sé si con mucho fundamento, a John Hoppner (1758-1810). Más tardía, de un seguidor de Lawrence es el retrato de un joven caballero de la época romántica, que puede ser don Gonzalo de Vilches. Procede del legado del conde de la Cimera.

Fuera de este pequeño lote de retratos, hay en el Museo dos paisajes del simpático pintor romántico David Roberts (1796-1864), que de 1833 a 1836 recorrió la Península dejándonos una visión llena de encanto de las iglesias y de los castillos de las viejas ciudades.

Representan el castillo de Alcalá de Guadaira y la Torre del Oro, este último firmado en 1833, envueltos en un ambiente dorado de suave luz crepuscular. Hay también en el Museo, procedente del legado Pastrana, un cuadrito anónimo, que describe la ascensión aerostática del famoso Vicente Lunardi, que desde 1784 realizaba en Inglaterra sus ascensiones.

La escuela portuguesa es un descubrimiento del siglo XIX, en el cual los críticos se dieron cuenta de la existencia en los siglos XV y XVI de un grupo de pintores, entre los cuales se cuentan algunos de los más excelsos de su tiempo. A pesar de las estrechas relaciones entre ambos reinos, unidos en la persona de un mismo Monarca de 1580 a 1640, este grupo interesantísimo no está representado sino por un solo cuadro, atribuído a un Domingos Carvalho que pintaba en Portugal en 1537.

CATALINA DE AUSTRIA, por Carvalho



Representa, de medio cuerpo, a doña Catalina de Austria, hermana de Carlos V y Reina de Portugal, figurada con los atributos de Santa Catalina, entre ellos la espada, en cuya hoja se lee el nombre Carvalho, que puede ser el del pintor o el del espadero.

Es curioso notar que no faltan en el Prado algunos cuadros de los mejores pintores de país tan distanciado geográfica e históricamente como Suecia. Del elegante retratista Adolfo Ulrico Vertmüller (1751-1811), que preludia el romanticismo, están los retratos del diplomático holandés conde de Rechteren y de su esposa, la gaditana doña Concepción Aguirre y Yoldi, pintados durante una breve estancia del artista en Madrid en 1790.

Distanciado de Vertmüller por una centuria, pero aún más por el opuesto concepto de la pintura, está Andrés Zorn (1860-1920), del cual guarda el Museo una bella acuarela, firmada en 1884, que es el retrato de Cristina Morphy, cuyo nombre evoca una página amable de los fastos de la Restauaración.

Por esto, acaso ninguno de los grandes museos de Europa sea, como el del Prado, reflejo de la historia de España.

M A R Q U E S   D E   L O Z O Y A



AUTORRETRATO, por Durero.



Vasos de piedras duras, con la colección de copas con camafeos, las grandes bandejas son de diaspro y el frutero central de lápizlázuli, llamado «Vaso de los dragones».



Vasos de piedras duras con el famoso «Salero de ónice con sirena de oro», el vaso abarquillado del dragón, la gran bandeja y el jarro son de diaspro y la copa de calcedonia.

EL TESORO DEL DELFIN

POR

MATILDE LOPEZ SERRANO

ENTRE las insignes riquezas pictóricas que guarda el Museo del Prado, emerge como una isleta de asombrosa y riquísima artesanía el conjunto de piezas conocido con el nombre de *Tesoro del Delfín*. Este príncipe—el *Delfín*—fué el primogénito de Luis XIV, y murió reinando aún su padre, en 1712; la venida de sus alhajas a España debióse a la herencia que, como hijo del *Delfín*, correspondía al nuevo rey asentado en el trono español, Felipe V.

Aquel conjunto (120 piezas en total, actualmente), aunque fué considerado como herencia particular, tiene su procedencia indudable en los bienes de la Corona de Francia, ya que estas colecciones son casi imposible de reunir si no proceden de la riqueza de las Casas reinantes. El *Tesoro del Delfín* es una muestra excepcional de las artes decorativas de los siglos XVI y XVII.

La historia de Francia puede ayudarnos a suponer por qué circunstancias hubieron de llegar al Tesoro real estas espléndidas piezas de vajilla de lujo y de adorno, si recordamos, en primer lugar, cómo la rivalidad entre Francisco I y Carlos V originaron agotadoras y continuas guerras en suelo italiano, en disputas por la posesión del Milanesado y el reino de Nápoles, y cuán vivísimo fué para los franceses el deslumbramiento experimentado ante la cultura, el arte y la refinada y lujosa vida de aquellas comarcas. Conocido es el grupo de artistas italianos que Francisco I lleva después consigo a su corte para transformarla y embellecerla. De este modo, las auras del Renacimiento crean la corte de Francia. Historiadores como Comynes y señores como André de la Vigne y Juan de Aulon llenan sus escritos de alabanzas ante estos primeros maravillosos contactos.

Las artes suntuarias empiezan a ser imprescindibles también para los cortesanos, y los casos de los tesoreros reales en los ejércitos de Italia, Juan Grolier y Tomás Mahieu (Maioli), que crean la encuadernación de lujo en Francia, copiando, traduciendo y adaptando modelos italianos, no son casos infrecuentes. Los reyes no sólo acarrearon libros, sino pinturas, estatuas, joyas, muebles, armas vajilla... Los sucesores de Francisco I († 1549) sostienen con Italia relaciones cada vez más afianzadas, no sólo porque no cesan sus contiendas guerreras con España en la península apenina, sino, sobre todo, porque algunos de los soberanos contraen alianzas matrimoniales con princesas de la Casa de Médicis (Enrique II, con Catalina, y Enrique IV, con María). Estas princesas llevaron en su ajuar piezas como las del *Tesoro del Delfín*, regalos de boda de las poderosas repúblicas comerciantes y de príncipes y señores italianos: el espejo de María de Médicis, en el Museo del Louvre, en estrecha relación de estilo con la arquilla octógona del *Tesoro del Delfín*, en el Prado, obras probables de un mismo taller, son pruebas bien concretas. Y no son tampoco pequeña causa los celos artísticos de los monarcas franceses ante la captación de maestros de primera categoría en las artes industriales que Felipe II logró para su servicio.



La Corona de Francia debe a estos hechos, sin duda, la posesión de las *Alhajas del Delfín* (nombre conque se conocen estas piezas en los inventarios reales). Este tesoro fué acumulado por los Valois y los Borbones en los dos siglos más brillantes del artesanado italiano. Los vasos y demás objetos del *Tesoro del Delfín* debieron formar conjunto con el lote conservado en el Museo del Louvre, y sólo tienen parigual en los de Viena, Munich y Florencia, museos que, como el del Prado y el Louvre, deben sus fondos originales a las colecciones reales.

El *Tesoro del Delfín* no fué instalado a su llegada de Francia ni tampoco en el sucesivo reinado de Fernando VI; permaneció guardado largos años en el palacio de La Granja; las piezas aguardaron a ser admiradas descansando en el fondo aterciopelado de sus lujosos estuches, construídos con magníficos tafiletes negros o rojos, sembrados de lises y figuras doradas de curvados delfines (emblemas heráldicos del heredero de la Corona de Francia), que por sí mismos constituyen una hermosa obra de marroquinería artística, debida, probablemente, a los encuadernadores del Rey, ya que su ornamentación coincide en absoluto con las que se aplicaban a libros de la regia Cámara en aquella época.

Carlos III, al crear el Real Gabinete de Historia Natural, entregó las alhajas del Delfín en 1776, para mayor realce de la fundación. Durante la guerra de la Independencia, la colección quedó maltrecha, como consecuencia de su traslado a París por los franceses, pues al ser devuelta en 1815, habían desaparecido doce de las piezas (ocho de piedras duras y cuatro de cristal de roca), y casi todas las restantes habían sufrido averías bien patentes. Desde 1839 se hallan en el Museo del Prado, para donde logró obtenerlas, apoyándose en sus características de arte, el director, don José de Madrazo. Madrazo las instaló en unas hornacinas colocadas en los ángulos de una de las salas bajas de Poniente, que desde entonces tomó el nombre de *Sala de las Alhajas*. Las piezas no se limpiaron ni restauraron hasta 1886, siendo director don Federico de Madrazo, que encomendó el trabajo al orfebre Pedro Zaldos, quien había estudiado en la Escuela de Bellas Artes y era cuidadoso y entendido. Por entonces se trasladaron a unas vitrinas de hierro, en las que, en septiembre de 1918, se advirtió un importante robo de once piezas, quedando mutiladas otras treinta y cinco. Las piezas robadas no pudieron recuperarse. En 1937, con la guerra española, emigraron nuevamente, para regresar dos años después con algún desperfecto más e instalarse en su primitiva sala baja de Poniente, una de las más suntuosamente decoradas del gran Museo en la serie de mejoramientos realizados desde 1940.

El profesor Angulo Iñiguez ha estudiado puntualizadamente la hermosa colección, al ser exhibida de nuevo (1944), clasificando su conjunto en dos grandes series: de piedras duras y de cristal de roca. Setenta y un objetos comprende la *serie de piedras duras*,



Vasos de cristal de roca, entre ellos los de la Montería, la Vendimia, las Cuatro Estaciones y los de formas de pavos, delfines y de barco.



Vasos de cristal de roca con la gran Jarra de las sirenas, el vaso abarquillado de la Tortuga y los de forma de ave y delfín.

la mayor parte, ágatas y jaspes, y en menor número, jade y lápizlázuli; rica es, pues, la gama de su colorido, dominando en las ágatas el blanco lechoso, el amarillo ocre y alguna vez un bello tono ligeramente morado. Los jaspes son, en su mayor parte, de color verde intenso, con manchas rojizas, en contraste con el verde suave y cerúleo del jade; las notas azules de la colección proporciónanlas el lápizlázuli y la turquesa.

El cristal de roca constituyó uno de los materiales de moda en el Renacimiento italiano, en el que fué apreciadísimo. El siglo XVI fué su período de apogeo. La serie de cristal de roca del *Tesoro del Delfín* es más reducida que la de piedras duras, ya que sólo son cuarenta y nueve las piezas conservadas; pero en su mayoría son ejemplares de excepción.

Casi todas las piezas del *Tesoro* conservan sus monturas y guarniciones de oro esmaltado, pocas veces de plata dorada y sólo cuatro piezas en cobre, también dorado. Muchos ejemplares van enriquecidos con piedras preciosas, aunque bien se comprende que estos decorados son los que menos habían de conservarse: diamantes, esmeraldas, rubíes, granates, turquesas y aljófares en algunas piezas realzan detalles y ornamentaciones, casi siempre incrustadas y alguna vez pendiendo de los bordes del objeto.

Los vasos de piedras duras adoptan muy variadas formas: aovados, ovalados, semiesféricos, tronco-cónicos y campaniformes; son, en su mayoría, copas: unas veces, de superficie lisa, y las más, gallonadas o con bollones; formas excepcionales son las de pequeño frutero (de Kylix griego), de venera o, una sola vez, de casco invertido; frecuentísimas, las abarquilladas, y no escasean las que llevan tapas, las *sobrecopas* de la época. Son también frecuentes los jarros en forma de aguamanil de iglesia, alargados y con la boca trebolada y aovados, generalmente adornados con gallones; no faltan algunos platillos o salvillas, alguna taza, perfumadores y dos cofrecitos: uno, rectangular, y otro, ochavado.

Abundan más los vasos de adorno que los de vajilla; así, varios presentan formas de ave, como el águila; otros, de animal, como el basilisco; algunos semejan barcos. También debieron ser decorativos los de forma de ánfora. Piezas ya de vajilla son las de forma de copa semiesférica y aovada, fruteros y compoteras, así como bandejas ovales u ochavadas, más profundas, llamadas azafates, y jarros de armoniosos cuerpos ovalados y semiesféricos y cilíndricos, al estilo alemán.

Las monturas o guarniciones de oro y plata van decoradas predominantemente con la menuda decoración de grotescos renacentistas: pequeñas hojas, ramillas recurvadas, bichos y cartelas; se completan con figuras de bulto, como sirenas, figuritas de niños y, sobre todo, dragones en las más irritadas actitudes; no faltan los delfines, las serpientes y hasta un gracioso caracol de huerta paseando su lentitud sobre la tapa de un primoroso vaso.

En los vasos de piedras duras se emplea algunas veces la decoración superpuesta de camafeos y entalles; éstos, en su mayor parte, son de época antigua; pero los camafeos resultan absolutamente coetáneos de las piezas que decoran—es decir, de los siglos XVI y XVII—.



En ellos se muestran bustos y cabezas, sobre todo de emperadores romanos; escenas, figuras mitológicas y algunos retratos de su tiempo, como el de Francisco I (✝ 1547), el de Enrique IV (1594-1610) y el del cardenal Richelieu (✝ 1642).

La calidad de los elementos que constituyen las admirables piezas del *Tesoro del Delfín* las acreditan como productos de los talleres más ilustres de su tiempo. La labra de las piedras duras, la del cristal de roca y la de camafeos y entalles tenía como centro principal en Italia a la ciudad de Milán: genios de ella son León Leoni y Jácome Trezzo, tan vinculados con España por estas artes; pero también fueron figuras milanesas de primer orden las de Alejandro Masgano y la familia de los Miseroni, todos ellos especializados en la talla de camafeos, a cuyos talleres pudieran pertenecer algunos de los mejores ejemplares de los que adornan las piezas del *Tesoro del Delfín*.

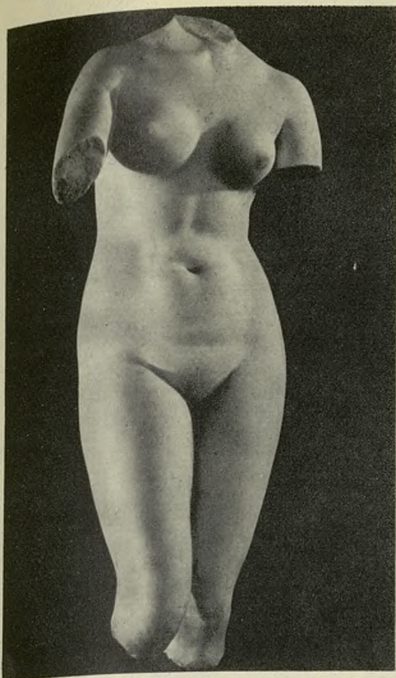
En cuanto a las piezas de cristal de roca, en las que abundan modelos de tan bellas formas y decoraciones, no parece que puedan atribuirse más que al mejor de los talleres milaneses que trabajaron este hermoso material: el de la familia de los Sarachi, cuya actividad se dilató durante un siglo (desde mediados del XVI hasta el segundo cuarto del XVII), coincidiendo su época de mayor fecundidad con los finales de la décimoquinta centuria.

En las piezas del *Delfín*, la más sencilla decoración grabada se reduce a la típica del Renacimiento: follajes y flores y bichas. Pero los mejores ejemplares presentan numerosas escenas de asuntos diversos, unas veces de carácter pagano (báquicos, de cacerías o marinos) y bíblicos (historia de Moisés), de bellísima factura.

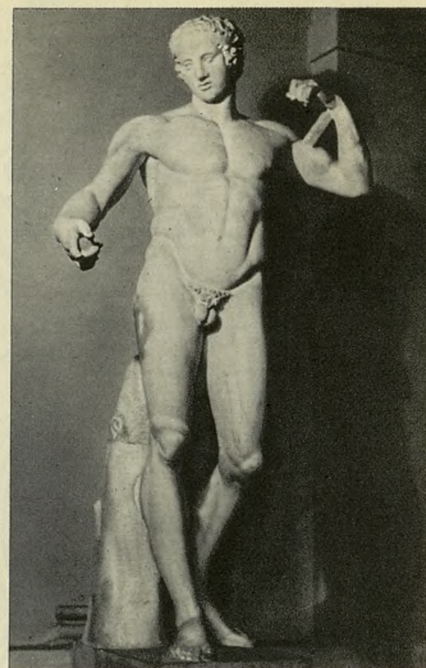
No son escasas las piezas capitales en el rico conjunto de vajilla artística que constituye el *Tesoro del Delfín*. Deben destacarse, especialmente, por su mayor riqueza material y sus características de arte más depurado, el famoso *salero de ónice, con sirena de oro y esmaltes*, de coloración deslumbradora; el *vaso de lápizlázuli, en forma de frutero*, con dragones de oro esmaltado, cuyas enfurecidas actitudes prestan el movimiento apetecido para constituir las asas y el pie; *las dos arquetas de plata dorada, con camafeos y entalles*; el *perfumador de ágata oriental*, también con camafeos, y la *caja de jaspe, en forma de polvera o bombonera*, con camafeos de Neptuno y Anfitrite, ejemplares todos correspondientes a la serie de piedras duras. En las piezas de cristal de roca sobresalen la *jarra ovoide, con sirena de oro en el asa*; las *copas en forma de animales*, como la *del pavo real* y la *del basilisco*, que destacan por la perfección de su labrado, así como las *figuras de barcos*, de mayor barroquismo. Las obras maestras de la serie corresponden, sin embargo, a los ejemplares grabados, asimismo de las formas más elegantes; tal el *vaso de la montería*, atribuído a Francesco Tortorino, importante maestro de la glíptica milanesa en la segunda mitad del siglo XVI; el *vaso de las cuatro estaciones*, el de *la vendimia*, en forma de huso con sobrecopa; el *de la Historia de Moisés*, con figura de ánfora; la *copa llamada de la tortuga*, por la que constituye su pie, y la sin igual *bandeja de los doce Césares*, adornada con camafeos, atribuída al taller de los Sarachi.



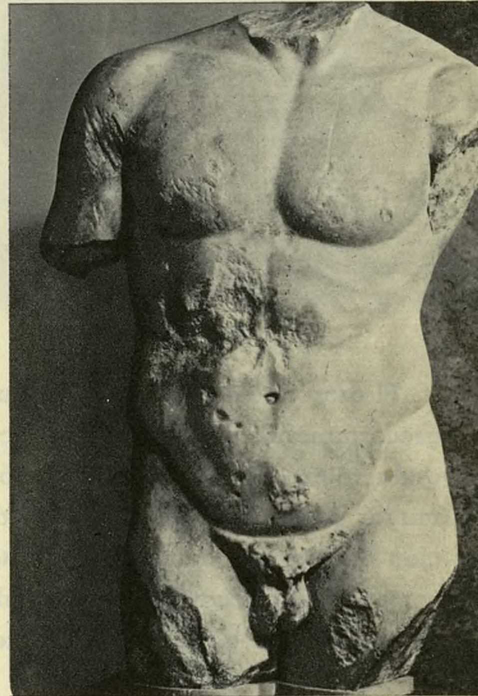
LA SAGRADA FAMILIA CON SANTA ANA, por Rubens.











AFRODITA DE TIPO PRAXITELIANO (Legado Zayas). — LA DAMA DE ELCHE. REPLICA DEL DIADUMENO DE POLICLETO.—CABEZA DE CABALLO. Escuela fidíaca (Legado Zayas).—TORSO VARONIL. Escuela fidíaca (Legado Zayas).

LA ESCVLTVRA EN EL MVSEO DEL PRADO

POR

J. CAMON AZNAR

No es, ciertamente, famoso nuestro Museo del Prado por su colección de esculturas.

Su nombradía, -su interés turístico y su puesto señero en la cultura como albergue de algunas de las obras más bellas que ha creado el hombre, se centra en sus pinturas.

Y sin embargo, reunidas unas veces en homogéneos conjuntos plásticos, y distribuídas otras con carácter decorativo, se encuentran en las salas de este Museo algunas espléndidas piezas escultóricas, cuya relativa escasez no dispensa su conocimiento.

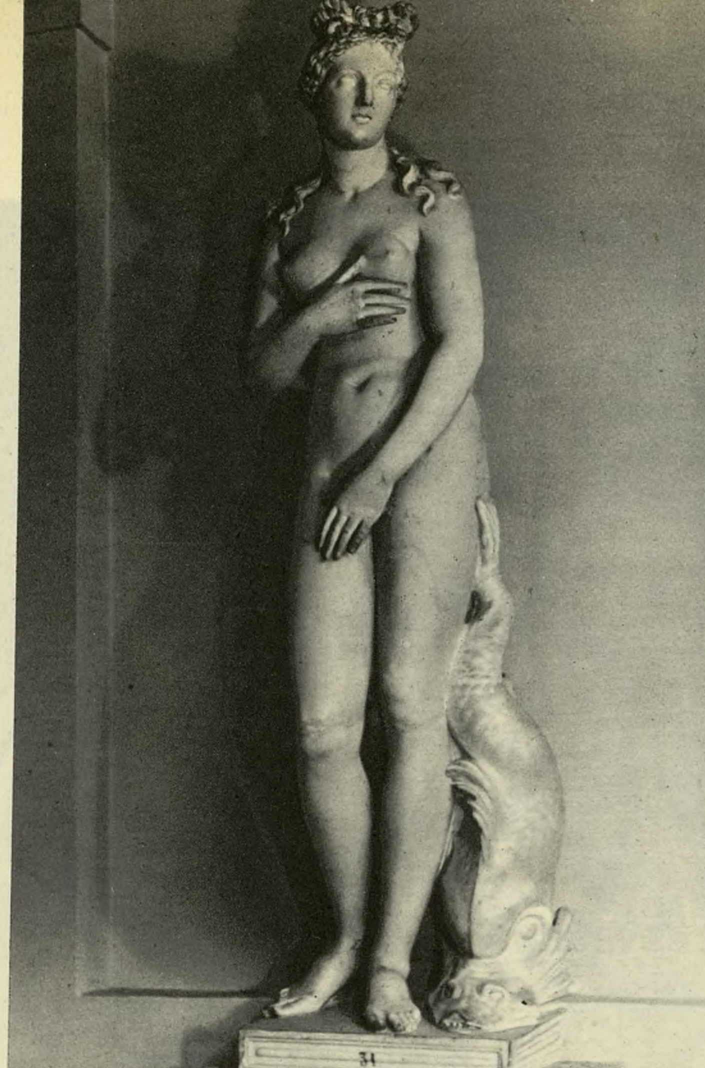
Gran número de ellas pertenecieron a las colecciones de Isabel de Farnesio y de Felipe V, el cual llegó a pagar grandes cantidades por su adquisición, como la cifra de 12.000 ducados por una serie de estatuas sedentes de las Musas, que, descubierta en tiempo de Alejandro VI en la Villa Adriana, de Tívoli, pasó después a la colección de Cristina de Suecia. Otras esculturas, junto con vaciados de obras clásicas, trajo Velázquez de Italia. Recientemente estas colecciones se han acrecido con el donativo espléndido del señor Zayas, de los más bellos mármoles, a los que ya aludiremos. Y es lástima que la atención del visitante se vea absorbida por los deslumbradores tesoros pictóricos, y esta tan importante sección quede relegada a un simple rango arqueológico u ornamental.

Hoy el Museo del Prado ofrece a la admiración la pieza principal de la escultura ibérica: *La Dama de Elche*. Esta tan compleja cabeza, de tan apurada melancolía y tan aristocrática altivez, podemos ahora contemplarla en su ambiente, tan abrumada por esas joyas hermanas, de las que aun se llevan en comarcas como las segovianas y las salmantinas. Los finos rasgos se nos aparecen demasiado humanos para que se limiten a interpretar las finas abstracciones estéticas de los griegos, y, a su vez, demasiado bellos para ser un simple reflejo de la plástica fenicia. Su fecha puede situarse hacia el siglo III a. de J. C., y ella refleja con mayor delicadeza y más blando humanismo ese arte de la escultura levantina ibérica, en el cual se mezclan un hieratismo religioso y un sentido del adorno de características ya nacionales. Este busto se encuentra solitario entre mármoles exóticos, pues sus compañeras del Cerro de los Santos y de otros yacimientos ibéricos se guardan en el Museo Arqueológico.

Son raras las piezas expuestas en el Prado de arte oriental. Una cabeza esquemática del tipo de Acad, un gavilán de Horus de tipo menfita —estas dos piezas, del legado Zayas—y algunos mármoles egipcios, entre los que destacan la estatua de Nectanebo II, el último Faraón de la XXX dinastía egipcia, trabajado en esas piedras duras y brillantes, tan preferidas en la época saíta.



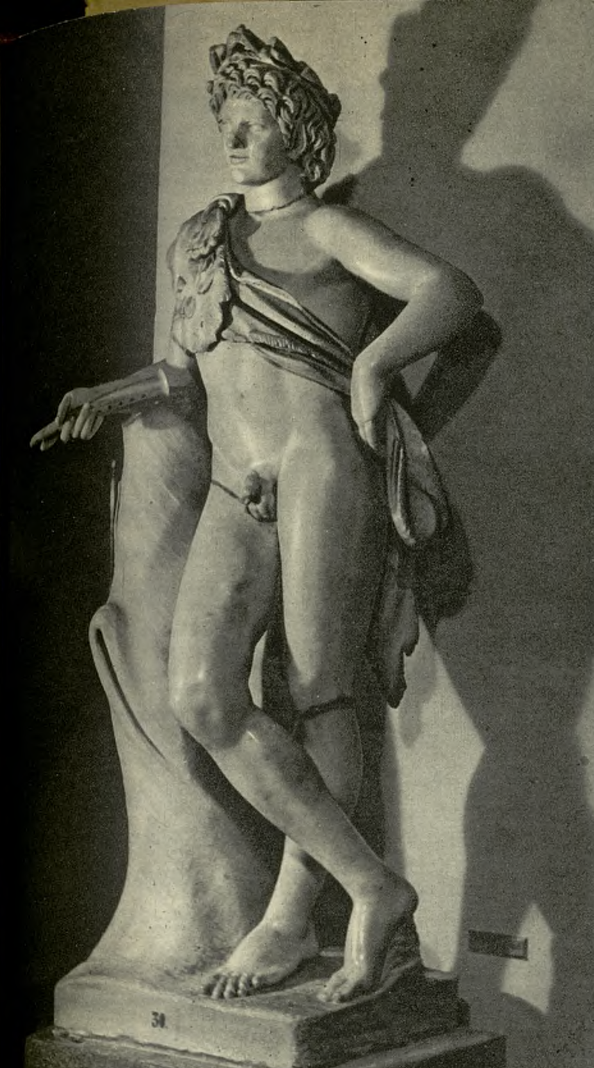
BACANTE DANZANDO



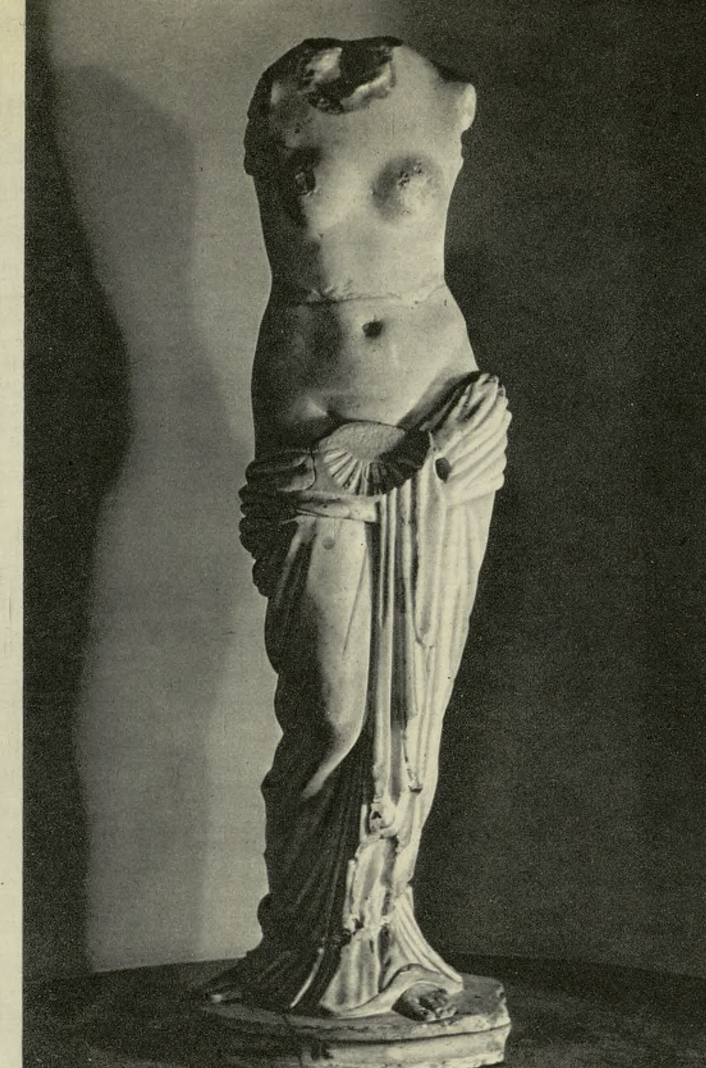
LA VENUS DEL DELFIN. Escuela de Praxiteles



APOLO MUSAGETA. Copia romana de un original helenístico



REPLICA DEL SATIRO DE PRAXITELES



LA VENUS DE LA CONCHA



RELIEVE DE BACANTE DANZANDO

El gran núcleo de estatuas aquí guardadas pertenece al arte grecorromano, denominación poco científica y en exceso holgada, pero sin posible sustitución, pues efectivamente, en la mayor parte de estas piezas, es difícil discriminar la participación de las dos culturas. Se trata de originales griegos, pero copiados en época romana, con algunas modificaciones que impiden su pura adscripción al arte helénico. Puede decirse, sin embargo, que en la parvedad de este conjunto escultórico se encuentran representadas las principales tendencias del arte griego. Comienza este arte con una esculturilla del tipo de los Apolos arcaicos, del legado Zayas. Le sigue en tiempo la cabeza de Aristogiton, del célebre grupo de los tiranicidas, que se encuentra en el Museo de Nápoles. Se fecha en el primer tercio del siglo V, pues este grupo se colocó en Atenas recién vencidos los persas. El período clásico de la escultura griega se abre con una pieza espléndida: una estatua del Diadumeno, inspirada en la de Policleto.

LA VENUS AGACHADA (Legado Zayas)



La belleza casta de estos atletas argivos aparece aquí representada en un mármol soberbio, con ese sentido de la limitación de las formas canónicas regidas por los números, con esa impasibilidad llena, sin embargo, de ardor místico por la perfección que caracteriza a las obras policleteanas. Se ciñe una cinta al cabello y hay en su rostro esa serena tristeza que se posa siempre como una nube sobre las cabezas del arte griego. Un Narciso de severa belleza, con un cierto sentido religioso de tipo eleusino, está cercano a la escuela de Argos. A este ciclo, aunque en floja copia romana, pertenece una de las estatuas de Júpiter que guarda este Museo.



CABEZA DEL SATIRO DE PRAXITELES

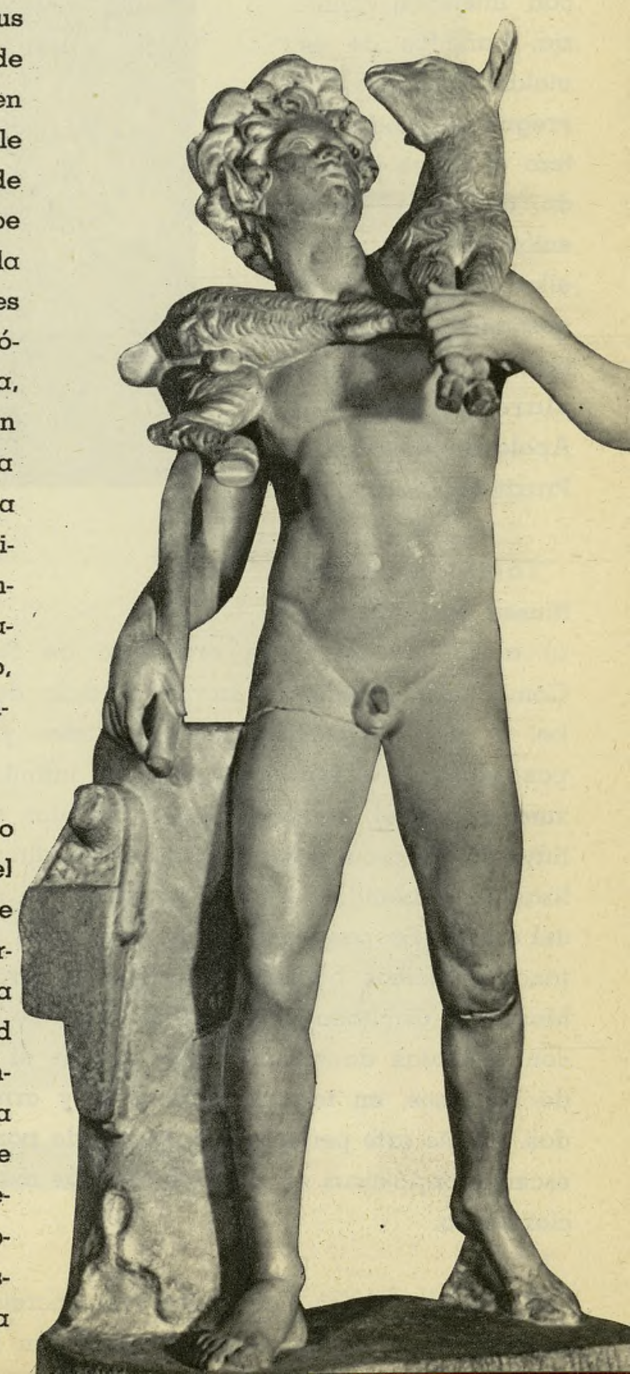
Los recuerdos fidíacos son aquí abundantes. Comencemos con una Minerva en mala copia romana, pero muy fielmente inspirada en la Atenea Partenos, testimonio poco aducido para la reconstrucción de la célebre estatua criselefantina de Fidias. Su altivez de diosa se veía acrecida por la incrustación de azabaches en los ojos. Magnífica es la reproducción romana de la Atenea Promacos, con esa mezcla en la actitud de empaque bélico y protección a su ciudad.

De calidad fidíaca es un vaso con la lucha de Lapitas y Centauros de fin del siglo V. Y obra cumbre de este arte es un torso varonil del legado Zayas con esa sobriedad olímpica y esa contenida energía frenada por la belleza, que caracteriza a los mármoles del Partenon. Y a este mismo momento pertenece una cabeza de caballo, del mismo legado, obra típica de ese arte tan esencial y luminoso, con los volúmenes mentalizados por auras olímpicas, resplandecientes como uno de los pegasos del carro de Helios. De la transición del arte del siglo V al IV tenemos un eco de la obra más representativa en una Demeter romana, inspirada en la Eirene de Cefisodoto, el padre de Praxiteles, según la réplica de Munich. Arte todavía con dignidad clásica, pero con gracia amable, que anuncia los nuevos rumbos de la escultura.

Del arte de los escultores del siglo IV hay en este Museo múltiples resonancias. Así, el grupo de los Luchadores, tallado en bello pórfido, en copia no antigua, y traído de Italia por Velázquez. Esta predilección lissipea por las poderosas musculaturas y los atrevidos escorzos aparece patente en esta obra. También de la escuela de Lisipo son un Hércules y un Mercurio en copias romanas.

El escultor griego del que posee esta colección una representación más selecta y numerosa es Praxiteles. Ese arte sensual, de gracia tan fragante y accesible, con un refinamiento de cincel del más matizado y caricioso claroscuro, se nos manifiesta en algunos ejemplares importantes. Es el más directo el torso de una Venus del legado Zayas, pujante de vida, con la epidermis en tenso modelado de intachable belleza, en un mármol de fino grano, que la exhibe como recién salida de la espuma auroral. También es muy cercano al maestro jónico un fragmento de Ninfa, que quizá perteneció a un frontón clásico. La escultura de Thanatos, el genio de la muerte, procede de un original praxiteliano. Se ha pensado que sea del mismo Praxiteles el Fauno del cabrito, de apasionado y vivaz contraposto.

EL FAUNO DEL CABRITO. Escuela de Praxiteles



Réplica del famoso Sátiro en reposo es el ejemplar del Museo del Prado en una de sus más bellas y fieles versiones. Muestra esta estatua esa perezosa sensualidad animal, esa caliginosa languidez que ya impresionaba a sus contemporáneos. De este mismo original praxiteliano deriva un Baco con copa y racimos. Un Fauno descansando evoca también una

escultura del mismo tema. La llamada Venus del Delfín repite el gesto púdico de la Venus de Cnido. Y la cabeza de un busto de Antinoo recuerda el Hermes de Olimpia. Se considera como praxiteliana una impresionante cabeza en bronce de un efebo, de estricta y clara belleza, procedente quizá de Pompeya y en relación con los bronces del Museo de Nápoles. En la órbita de Praxiteles se sitúa una de las obras escultóricas más famosas del Museo del Prado: el llamado Grupo de San Ildefonso. Dos efebos desnudos —¿Cástor y Polux, Orestes y Pilades, Aquiles y Pratroclo?— se hallan efigiados con intención funeraria, bañados de esa melancolía que impregna de poética tristeza el suave modelado de estas figuras enigmáticas. Una de ellas responde a sugestiones policleteanas, pero la otra es un claro derivado del Apolo Sauroctonos de Praxiteles.

También en este Museo hay alusiones al arte apasionado y orgiástico de Scopas. Como pieza príncipe, adscrita al ciclo de Niobe, o sea intermedia entre Praxiteles y Scopas, tenemos el famoso Hipnos, de infinita dulzura de cincel, con los planos fundidos en un fluyente claroscuro, con la dinámica actitud deslizante del blando sueño en la noche. Ya dentro del arte de Scopas tenemos que mencionar varios frisos de temas báquicos, análogos a otros del Museo del Capitolio y de la Villa Albani de Roma, con ménadas danzantes, poseídas por el ardor de Dyonisos, en formas palpitantes y arrebatadas. A este arte pertenece un brocal de pozo con escenas orgiásticas en relieves del más matizado claroscuro.

Ya dentro del arte helenístico, sin concreta adscripción a un artista, tenemos obras tan bellas como la Venus de Madrid, en relación con la Venus de Milo, la Venus de la Concha, magnífico mármol de apretado modelado, la monumental Ariadna, en lánguido y olímpico abandono; dos estatuas de la típica Venus agachada, una Venus semejante a la de Arles; una bella estatua de Apolo Musageta, la serie de las nueve Musas, de gran interés iconográfico, y los grupos de Ganimedes, en buena réplica romana, y el de Leda y el cisne.

Aludamos también a la estatua de Júpiter y a la de Neptuno, de gran tamaño y con el rostro derivado del Zeus de Otrícoli, con su todopoderosa bondad. Es magnífica la serie de bustos, unos griegos o en copias romanas, como los de Homero, Platos y Aristóteles, y otros puramente romanos, como los de Augusto, Lucio Vero y Caracalla, y dos estupendos de Antinoo.

Dentro de la plástica moderna, entre obras de Dubroeq, Bernini y Duquesnoy, destacan las memorables de León y Pompeyo Leoni, en los ejemplares más bellos del alto Renacimiento. Bronces y mármoles de Carlos V, de la emperatriz Isabel, bustos de Felipe II. Preside este conjunto y hasta encabeza el Museo, colocado señero en su entrada, el espléndido grupo en bronce de Carlos V dominando al Furor. Se halla fechado en 1564, siendo desmontable la primorosa armadura del emperador, que queda así con desnudez heroica.

Obra de cesáreo empaque, con una clásica dignidad compatible con un realismo de entrañable humanidad.

Este magnífico tesoro escultórico del Prado merecía una mayor fama y un mayor reconocimiento a su interés artístico.

JOSE CAMON AZNAR

CARLOS V DOMINANDO AL FUROR. León Leoni.

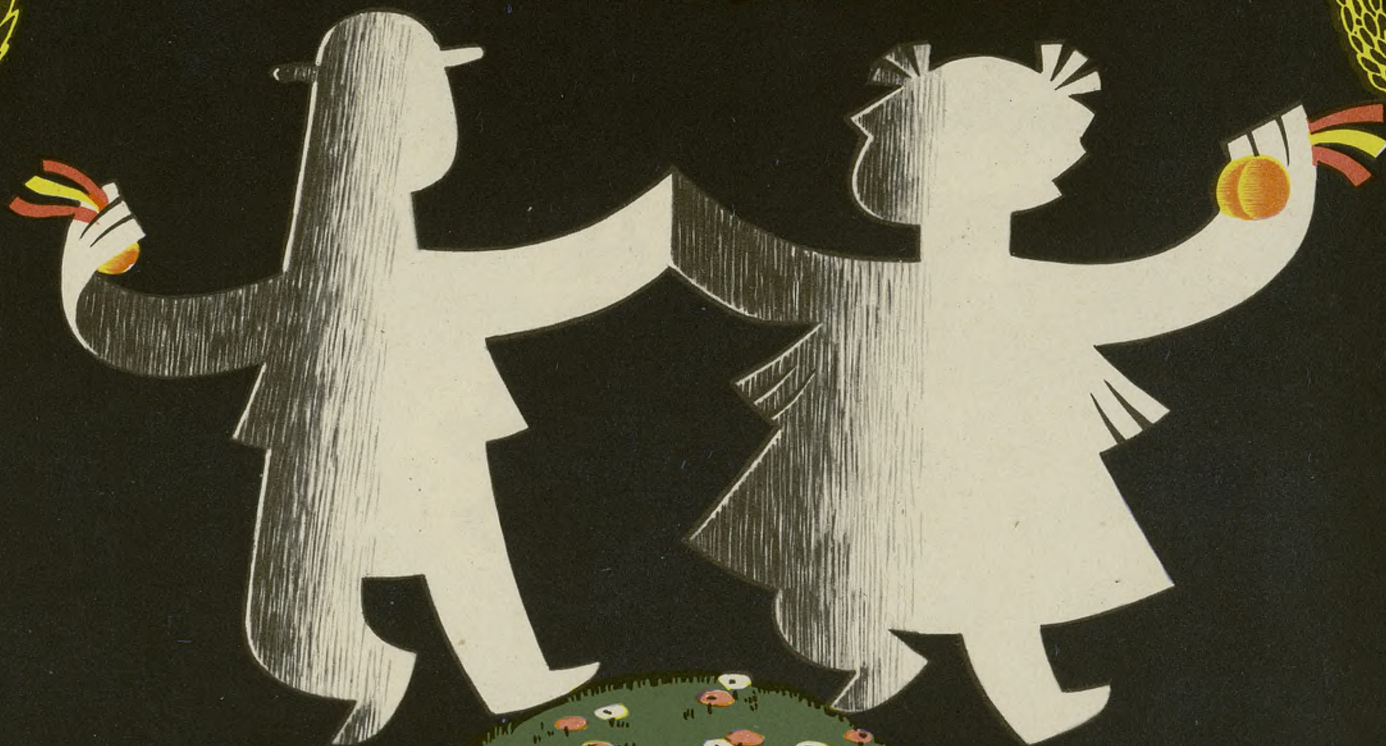


EL GRUPO DE SAN ILDEFONSO



ESPAÑA, 1949







CONCURSO INTERNACIONAL DE CANCIONES Y DANZAS POPULARES



SE RECIBEN INSCRIPCIONES DE COROS, DANZAS, ORQUESTAS POPULARES Y SOLISTAS HASTA EL DIA 20 DE MAYO EN JOSE ANTONIO, 32, 3.° - MADRID

300.000 PTAS. EN PREMIOS - PRUEBAS DEL 1 AL 5 DE JUNIO

AGRUPACIONES INSCRIPTAS, HASTA EL 1.° DE MARZO, DE GRAN BRETAÑA, FRANCIA, HOLANDA, BELGICA, PORTUGAL, ITALIA, SUIZA, DINAMARCA, POLONIA Y ARGENTINA



SERVICIO TELEFONICO TRASATLANTICO
ARRIBAS-B
6-48
CANADA
ESTADOS UNIDOS
CUBA
COLOMBIA
22
PAISES DE AMERICA
AL HABLA CON
ESPAÑA
COMPAÑIA TELEFONICA NACIONAL DE ESPAÑA

El curioso IMPERTINENTE

VALENCIA FILMS

NEUTRALIDAD

José María Seoane - Aurora Bautista - Roberto Rey





Director: **Calzavara** - Operador: **Lombardi**

Adriana Benetti - Jorge Mistral - Jesús Tordesillas





Director: **F. Ardavin**
Operador: **Berenguer**

Pocas veces podrá presentar una firma cinematográfica europea como balance de un año de trabajo, el volumen de cuatro películas producidas y la preparación de tres más que comenzarán a rodarse próximamente. Y pocas veces también se observará en el grueso de una producción, un criterio más amplio que el que ofrece Valencia-Films en estas cuatro películas de las que gráficamente damos información. Desde el drama pasional y amoroso que Cervantes trazó en «El curioso impertinente», a la comedia cómica, joven y ágil de «Sobresaliente», pasando por el recio problema rural de «Entre Barracas» hasta llegar a la comedia humana, amable y emocionante de «Neutralidad», se han abarcado todos los géneros interpretativos que al cine pueden interesar.

La labor eficiente y eficaz de Valencia-Films, su orientación, su criterio y su noble ambición de superarse, ha hecho que el Círculo de Escritores Cinematográficos fije en ella su atención y la distinga —única productora española que ha recibido este galardón— con el Premio Gimeno. Valencia-Films es hoy día, en España, una de las firmas productoras de más prestigio, de más solvencia y, desde luego, la que mejor sabe entender el cine, porque sabe entender al público.

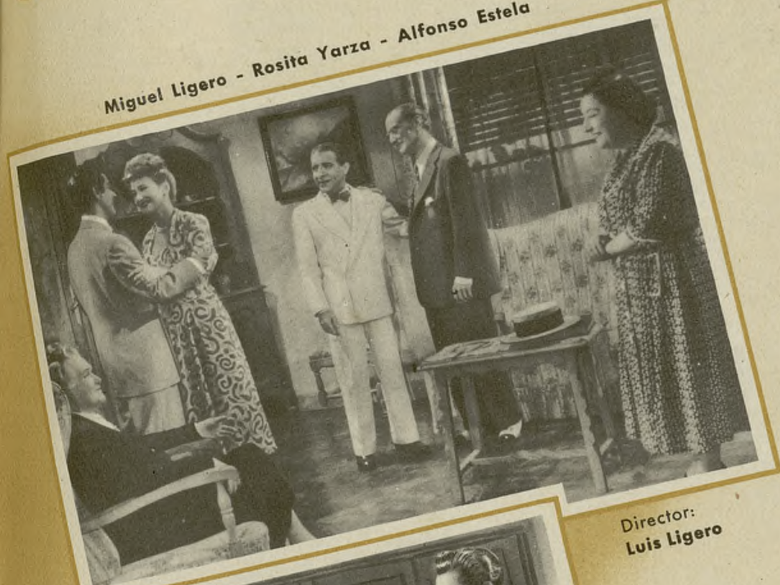
Al frente de Valencia-Films, Teddy Villalba labora por el cine español con un criterio sano, con una misión exacta y con una actividad y capacidad de trabajo capaz de mover con éxito grandes empresas.

Mucho espera el cine español de Valencia-Films y mucho espera Valencia-Films de su Director, señor Villalba.

ADAN GARCIA

Sobresaliente

Miguel Ligero - Rosita Yarza - Alfonso Estela



Director: **Luis Ligero**



Operador: **F. Aguayo**

Entre BARRACAS

Miguel Ligero - Marta Santa Olalla - Carlos Agosti



Director: **Luis Ligero**
Operador: **F. Foriscot**





★ LA REVISTA DE VEINTITRES PAISES ★

ARGENTINA....... PESOS.	2,50	CUBA.............. PESOS.	0,50	HONDURAS.... LEMPIRAS.	1,00	PORTUGAL..... ESCUDOS	12,00
BOLIVIA ... BOLIVIANOS.	25,00	EL ECUADOR.. SUCRES.	7,50	MEJICO........... PESOS.	3,00	PUERTO RICO... DOLARES	0,50
BRASIL....... CRUCEIROS.	10,00	EL SALVADOR.. COLONES.	1,25	NICARAGUA. CORDOBAS.	2,50	R. DOMINICANA. DOLARES	0,50
CHILE............. PESOS.	20,00	ESPAÑA......... PESETAS.	12,00	PANAMA....... BALBOAS.	0,50	URUGUAY......... PESOS	1,00
COLOMBIA........ PESOS.	1,00	FILIPINAS.......... PESOS.	1,35	PARAGUAY.. GUARANIES.	2,00	VENEZUELA... BOLIVARES	1,75
COSTA RICA... COLONES.	3,25	GUATEMALA. QUETZALES	0,50	PERU.............. SOLES.	3,25	U. S. A.......... DOLARES	0,50
						Demás países, sobre: PESETAS	12,00

N.º 13 - 194
MEXICO - BUENOS AIRES - MADR